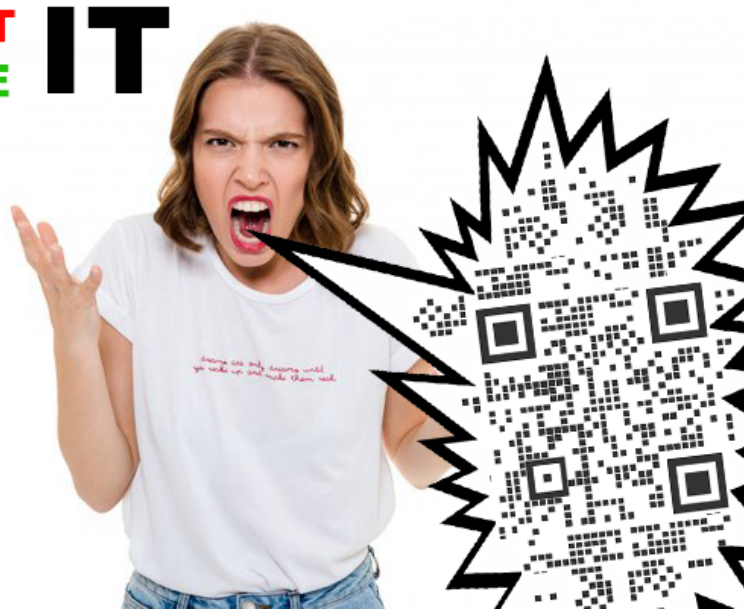
СИМВОЛЫ ВРЕМЕНИ

Нея Зоркая

КАК Я СТАЛА КИНОВЕДОМ

SHOUT
SHARE
IT



Annotation

Н. М. Зоркая (1924–2006) — крупнейший специалист по истории культуры, киновед с мировым именем, лауреат нескольких премий в области кино, автор двух десятков книг и более тысячи статей, рецензий, кинорепортажей. Ее работы и, в первую очередь, фундаментальная «История советского кино», переведены и изданы в США, Японии, других странах. В книге собраны материалы, связанные с биографией Неи Зоркой. Это воспоминания о ней, написанные друзьями, среди которых Михаил Ульянов, Алла Демидова, Инна Вишневская. Это ее собственные воспоминания о друзьях, среди которых Илья Авербах, Михаил Глузский, Татьяна Бачелис. Это автобиографические эссе, а также некоторые тексты, важные для ее творческого становления. Заключительный раздел книги посвящен ее братьям — известному кинокритику Андрею Зоркому (1935–2006) и крупному ученому-химику Петру Зоркому (1933–2005). Книга открывает заинтересованному читателю целый пласт жизни московской художественной интеллигенции второй половины XX — начала XXI века.

- Н. М. Зоркая
  - ОТ СОСТАВИТЕЛЯ
  - ВОСПОМИНАНИЯ О НЕЕ ЗОРКОЙ
    - Михаил Ульянов
    - Инна Вишневская
    - Алла Демидова
    - Алексей Левинсон
    - Ольга Суркова
  - НЕЯ ЗОРКАЯ.
    - Под бомбами
    - Мы и заграница
    - Шесть високосных месяцев
      -
      - АПРЕЛЬ
      - МАЙ-ИЮНЬ
      - ИЮЛЬ
      - СЕНТЯБРЬ
    - Мой незабываемый 1968-й
    - Блок — 69
    - Блок — 77
    - Как я стала киноведом
    - «Шедевром может быть только христианское

произведение искусства»
- НЕЯ ЗОРКАЯ
  - Илья
  - О Вите
  - Моя Таня
  - Свет далекой звезды
  - «Он между нами жил…»
- НЕЯ ЗОРКАЯ. ТЕАТР. КИНО. МУЗЫКА
  - «Мадемуазель Нитуш» Эрве в Театре им. Вахтангова
  - Черное дерево у реки
  - Алексей Попов
  - «Музыка спасет нас»: Федерико Феллини
  - Авторская песня в грамзаписи.
- ДОПОЛНЕНИЯ
  - Андрей Зоркий
    - Галина Долматовская
    - Юрий Богомолов
    - Андрей Зоркий.
    - Андрей Зоркий. Вспоминая Раневскую
    - Андрей Зоркий. Обед у Собакевича
  - Петр Зоркий
    - Леонид Седов
    - Виталий Бельский
    - Петр Зоркий. Архитектура кристаллов
    - Петр Зоркий. Жорж Брассенс.
- ИЛЛЮСТРАЦИИ

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16

- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60

- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78

Н. М. Зоркая
Как я стала киноведом. Биографическая проза

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Данная книга составлена из текстов, так или иначе связанных с биографией Н. М. Зоркой: это воспоминания о ней, ее воспоминания об ушедших друзьях, обнаруженные в архиве мемуарные записи и некоторые интересные тексты, добавляющие штрихи к ее портрету. Дополнительный раздел книги посвящен А. М. Зоркому и П. М. Зоркому, ее младшим братьям.

Нея Марковна Зоркая (1924–2006) — историк культуры и киновед, ученый-теоретик, публиковавший в солидных книгах результаты своих фундаментальных исследований, кинокритик, напечатавший в актуальной прессе сотни статей, очерков, портретов, рецензий, репортажей. Конечно же, доктор и профессор, и заслуженный деятель, и ветеран, и лауреат. Теперь ее достижения перечислены в энциклопедиях, хотя никакой справочник не вместит перечня проведенных ею от Казахстана до Пенсильвании конференций, круглых столов, форумов и кинонедель, составленных ею сборников, буклетов, проспектов, прочитанных ею лекций, выправленных диссертаций. Бесчисленные ее интересы всегда обретали реальную форму деятельности, увлекая и других новизной, азартом первооткрывательства. Поэтому встреча с Неей Зоркой оставила четкий след в памяти, в жизни, в творческих исканиях многих и многих коллег, друзей, учеников, слушателей.

Пусть ее живой голос напомнит им о невозвратных днях. А новым поколениям, если случится кому-то заглянуть под обложку с лубочным портретом рыжего кота, пусть расскажет о том, какие люди жили на свете и как они умели работать — над собой и в своей профессии.

Сами былые времена обращаются к нам со страниц этой книги.

Хронологически ее «сюжет» охватывает период от 22 июля 1941 года до 11 декабря 2006 года. От теплой московской ночи, когда немецкая бомба разнесла в щепы Театр Вахтангова и арбатские жители, в их числе школьница Нея Зоркая, скорбно разглядывали воронку на месте старинного особняка. И до того морозного московского дня, когда я, составитель этой книги и дочь ее главной героини, на служебном входе в Большом Николопесковском переулке дожидалась худрука Вахтанговского театра — Михаила Александровича Ульянова, чтобы записать на диктофон несколько слов его воспоминаний. Подчеркнуто легкой походкой и с элегантной тросточкой, как бы и ненужной, как бы прикидываясь актером в роли немощного, он летел

вахтанговскими коридорами впереди меня к своему кабинету, обставленному красным деревом на фоне благородных синих стен, и я едва за ним поспевала. Ему было трудно ходить, еще труднее — стоять и сидеть, а легче всего — бежать, словно готовясь к взлету. К тому дню уже два месяца как не было в живых Неи Зоркой, его надежного друга с молодости, и самому Михаилу Ульянову на этом свете были отмерены еще три месяца и две недели. Ни он, великий артист, ни я — растерянный интервьюер — об этом не подозревали. Но говорил, наговаривал на мой диктофон, Ульянов уже тогда устало и грустно. «Ну что, получилось? — спросил он. — Машуня, я главное сказал: редкий человек была твоя мама. То есть я хочу сказать: редкая была Нея, особенный она человек».

Нея Марковна Зоркая родилась 12 июля 1924 года в Москве, на Тверской, и первую половину жизни прожила на Арбате, а вторую — на Аэропорте, считая себя «арбатской эмигранткой» на выселках и мучаясь от ностальгии по настоящей Москве. Ее отец, талантливый историк и заметный публицист, ученик М. Н. Покровского, подписывал свои статьи в марксистской прессе звучным псевдонимом Зоркий, ставшим фамилией для него и детей, а свою дочку назвал по моде времени — Энергия. Получилось выразительно и судьбоносно: Энергия Зоркая. А мать, Вера Васильева из деревни Большая Пасьма Кологривского уезда Костромской губернии, чаще называла девочку именем реки, на берегах которой выросла сама, — Нея. Постепенно второе имя перешло во все документы, включая паспорт.

В сентябре 1941 года М. С. Зоркий (1901–1941), заведовавший кафедрой новой истории в МГУ, со своими студентами ушел добровольцем в Московское ополчение и погиб в боях под Смоленском. Его имя увековечено на мемориальной доске истфака в Московском университете. В. Я. Васильева (1900–1959) до войны работала в КУТВе (Коммунистический Университет трудящихся Востока) и в Коминтерне, где была референтом Георгия Димитрова, а после войны заведовала отделом в Институте востоковедения АН СССР, одна воспитывая троих детей.

Нея Зоркая в 1947 году окончила театроведческий факультет ГИТИСа (мастерская Г. Н. Бояджиева), затем аспирантуру Института истории искусств АН СССР, защитила кандидатскую диссертацию «Творческий путь А. Д. Попова» и до конца дней оставалась сотрудником института. Однако уже в самом начале 1950-х сферой ее основного интереса стал не театр, а кинематограф, о чем подробно рассказано в заглавном эссе данной книги — «Как я стала киноведом». Столбовые вехи на

этом ее пути — первая большая книга «Портреты» (1965), написанная вольным языком «оттепели» и ставшая тогда киноведческим бестселлером, и «История советского кино», сначала изданная в Америке (1989, 1994), потом в Японии (1999), а уж напоследок — с исправлениями и дополнениями — у нас (2005).

Итогом изучения раннего кинематографа (от позднего ее отстранили по ничтожным политическим причинам), во-первых, явилось новое открытие старых имен. Их список велик, назову лишь самые для нее дорогие и именно благодаря ей вновь обретшие международный звездный статус: Евгений Бауэр, Иван Мозжухин. А во-вторых (и в главных) — перед ее исследовательским взглядом распахнулись бескрайние и непаханые просторы массовой культуры, фольклорные и лубочные истоки «технического» искусства кино, балаган и бульвар, усыновленные десятой музой. Книга «На рубеже столетий: у истоков массового искусства в России 1900–1910 годов», которая опять-таки по ничтожным причинам задержалась с выходом (1976 — вместо 1972), — основополагающее культурологическое исследование в данной сфере. В 1994-м вышла книга «Фольклор. Лубок. Экран», логическое продолжение темы. А посмертно — «Кино. Театр. Литература. Опыт системного исследования» (М.: Аграф, 2010), где сведены воедино многие волновавшие ее культурные явления, в их числе: посмертная судьба утопленной Стенькой Разиным княжны-персиянки, классический треугольник Арлекин — Коломбина — Пьеро, экспрессионизм в ранних фильмах Козинцева, место экранизации в наследии Юрия Тынянова, кинематограф в творчестве Осипа Мандельштама, советское кино как агиография, феномен Василия Шукшина, структура «Покаяния» Тенгиза Абуладзе, имидж Эраста Фандорина в проекте Б. Акунина, авторский кинематограф Киры Муратовой, смерть поэта Александра Блока. Вот так-то.

Оглядываясь на ее жизненный и творческий путь, я вижу его как наперед проложенный маршрут. И пусть сама она в документальной прозе и в дневниках (это будущая публикация) рассказывает про блуждания и скитания, — не верю. Повороты судьбы (ну, например, тот факт, что в 1970-х она случайно не ушла со всеми киноведами в новый киноинститут, а оказалась в секторе «художественных проблем средств массовой коммуникации») она всегда использовала как остановку для заправки. И смотришь — топливо все чище, скорость все выше, горизонт все шире.

Ее профессиональные *качества* — это глубокие знания, чистый вкус, уникальная память, редкая трудоспособность,

повышенное чувство долга. Ее *заслуги* — это охват фактического материала, который она сама разыскала, оценила и ввела в научный оборот; это широта обзора, позволявшая ей включать в сферу анализа разнородные по уровню и виду, но единые по сути явления; это готовность понять все то новое, что новое время несет в искусство; это смелость различать зерна и плевелы в отечественной культуре независимо от политической почвы, из которой те и другие произросли. «Застой не нуждается в покаянии», — процитировала ее одна газета в 2005 году.

Когда в модном кинозале экран вдруг засветился и обрел глубину, когда на нас поплыли рыбки и полетели птички «Аватара», мы с сыном Володей, не сговариваясь, признали: Нея бы одобрила. «Нея вообще секла фишку», — заметил ее внук.

Андрей Маркович Зоркий (1935–2006) тоже принадлежал к киношному цеху, он окончил сценарный факультет ВГИКа, в 1960–1980-е работал в редакциях лучших тогдашних профессиональных изданий — в «Литературной газете», «Советском Экране», «Искусстве кино». В отличие от старшей сестры, он занимался не историей и не теорией, а текучкой кинопроцесса. Невзирая на лица и безошибочно отличая мейнстрим с его глубоководными притоками от бурливых ручейков и сточных канав, Андрей Зоркий своим зажигательным пером сделал в киножурналистике много: он поставил самому жанру высокую планку. «В его текстах не было ни единого стертого слова, они захватывали остротой мысли и формы, заставляли смеяться, думать, пересматривать привычные оценки и шаблоны восприятия. Рецензию на пошленький зарубежный фильм он мог написать в форме открытого письма Людовику XIV („Гляжу я на Вас, сир, питание отличное, а счастья нет“), а заталдыченную официозным киноведением классическую ленту, „Чапаева“ или „Лучшие годы нашей жизни“, повернуть совершенно новыми гранями, открывавшими ее истинный, вечно живой смысл», — точно сказал о нем друг и коллега Александр Липков (1936–2007).

Петр Маркович Зоркий (1933–2005), неожиданно переломив традиции гуманитарной семьи, окончил химфак МГУ и всю жизнь там работал, стал доктором химических наук, профессором, заведующим лабораторией кристаллохимии, автором примерно трех сотен научных работ, включая семь книг. На университетском сайте со всей точностью перечислены его достижения в области органической кристаллохимии, как то: создание метода симметрии потенциальных функций, впервые позволившего интерпретировать общую картину строения

молекулярных кристаллов, проведение специального цикла исследований, посвященных явлениям гиперсимметрии и контактной конформерии, введение в кристаллохимическую практику понятия структурного класса, ставшего основой систематики органических кристаллов, проведение цикла работ по изучению зависимости биоактивности химических соединений (в том числе лекарств) от структуры молекул и кристаллов, уточнение и развитие теории плотной упаковки молекул в кристаллах… Какие эффектные, какие загадочные для непосвященных слова! Но самое занятное, что в кругу «посвященных» профессионалов-сотрудников Петр Зоркий слыл неисправимым и всеведущим гуманитарием, знатоком и даже творцом поэзии и музыки, химиком и лириком в одном лице. Да и мы, ближайшая родня (киношники, филологи, переводчики, художники), втайне робея перед неприступными университетскими изысканиями профессора Зоркого, въяве числили его в своем бедовом сообществе и не позволяли ему выпускать гитару из рук. Акустическую гитару, культурный символ эпохи.

Биографии троих Зорких — Неи, Петра, Андрея — во многом характерны, как мне кажется, для той московской художественной интеллигенции, чье становление пришлось на вторую половину XX века. С ее бедными надеждами и нравственными победами, с ее россыпью талантов и глубиной культурного слоя, с ее потайным озорством и врожденным бессребренничеством.

Книгу открывают воспоминания друзей и близких о Нее Зоркой, спасибо всем, кто взял на себя труд их написать: это, как уже сказано, Михаил Ульянов, а еще Инна Вишневская, Алла Демидова, Алексей Левинсон, Ольга Суркова. И сама Нея Зоркая дала нам высокие образцы слов, которые можно сказать о тех, по ком грустишь: в отдельной главе книги собраны ее воспоминания об Илье Авербахе, Викторе Демине, Татьяне Бачелис, Михаиле Глузском, Толомуше Окееве — лишь выборка из горестных ее замет, датированных разными годами. Прочитайте. Как сердечно, как уважительно звучат эти строки, какой в них собран душевный и фактический материал — это настоящие литературные портреты. К ним внутренне примыкает эссе Андрея Зоркого о рано ушедшем друге и соавторе Алексее Габриловиче (1936–1995), исполненное любви и искрящееся остроумием.

Основную часть сборника («Заметки к автобиографии») составляют тексты Неи Зоркой, написанные по разным случаям и не для публикации. Первый *лэптоп,* как она на западный манер

называла ноутбук, был вывезен ею из Америки с какой-то конференции еще в 1993 году и, главное, немедленно освоен, что по тем временам казалось сенсационным. Но все равно она принадлежала, как говорится, к «старой школе» и постоянно, ежедневно, едва ли не ежечасно вела рукописный дневник. Некоторые записи складываются в законченные сюжеты, однажды и они будут опубликованы.

Но пока что я решилась перепечатать лишь пронумерованные странички с заголовками «Мы и заграница», «Блок — 69», «Блок — 77» и документальную повесть «Шесть високосных месяцев», хранившиеся в несметных папках архива. В повести (она написана в конце 1968 — начале 1969 года по свежим следам «дела подписанцев») я позволила себе сделать несколько сокращений, чтобы избежать возникших из-за скорописи повторов, а еще заменить инициалами имена некоторых персонажей, чтобы кто-нибудь не обиделся. Как мы сами знаем и как свидетельствует текст-постскриптум «Мой незабываемый 1968-й», написанный Неей Зоркой в 1998-м, давным-давно улеглись страсти, которые бушевали на излете шестидесятничества, и «страх не властен над годами, и все давно уже друг другом прощены», как написал классик той эпохи.

Раздел «Театр. Кино. Музыка» заключает статья «Авторская песня в грамзаписи. Два портрета», куда вошли материалы интервью, взятого Н. Зоркой у Булата Окуджавы в 1983 году. Культурно-исторические проблемы художественного и технического, единичного и массового, оригинала и копии она изучала на протяжении многих лет, одна из ее книг (с доброй дюжиной оттисков «Незнакомки» Крамского на обложке) так и называется: «Уникальное и тиражированное» (1981). Поэтому вполне логично, что в сфере ее исследовательского внимания оказалась грамзапись как таковая. Но я-то знаю истинную причину обращения к теме: это наша общая страстная любовь к Жоржу Брассенсу, заявленному в заглавии как один из «двух портретов» (другой, конечно, Окуджава). Тогда ведь было строго: ты, Н. Зоркая, по кино — вот и пиши про кино, а Брассенс идет под рубрикой «современная поэзия капиталистических стран», и на него есть другие интерпретаторы и критики. Помню, мы со слуха, с той самой грампластинки, записывали на бумаге покорившие нас строки стихов-песен, а Петр Маркович подбирал гитарные аккорды и кое-что переводил с французского на русский. В перестройку мой друг Сергей Белов (1949–1999), тогда редактор издательства «Радуга» и тоже участник фан-клуба, напечатал его перевод в первом же вышедшем у нас сборнике Брассенса.

В раздел «Театр. Кино. Музыка» включены и некоторые другие косвенно биографические тексты Н. Зоркой. Самый ранний из найденных мною автографов — ее учебная рецензия на «Мадмуазель Нитуш» в Театре Вахтангова, наивная и полная восторженных инверсий, но уже тогда отмеченная проблесками рецензентского дарования. И подписаны листочки убедительно: «студентка 3-го курса Нея Зоркая. 20.12 1944 года».

«Черное дерево у реки» (1962) — знаковая «оттепельная» статья про «Иваново детство» Андрея Тарковского, она уже выведена твердым, высекающим искры пером. Эту статью, это первое аналитическое приближение к кинематографу Тарковского знает каждый, кто не двоечник в киноведении.

Текст о Федерико Феллини «Музыка спасет нас» — по сути фестивальный репортаж, написанный вслед за церемонией вручения призов XV Московского кинофестиваля (1987), но лишенный легкомысленного репортерства и, наоборот, отягощенный интеллектуальными изысками. В книгу он включен как образец жанра из портфолио Неи Зоркой.

И, наконец, в тот же раздел входит фрагмент последней главы из книги «А. Д. Попов» (1983) в оригинальном, не исковерканном редактурой виде. С крупнейшим театральным режиссером Алексеем Дмитриевичем Поповым (1892–1961) Нею Зоркую связывали почтительная дружба и искусствоведческий интерес. О нем она защищала кандидатскую диссертацию (1951), вскоре изданную книгой (1954), а спустя три десятилетия согласилась на предложение издательства «Искусство» написать его биографию в популярной и солидной серии.

Опуская драматические подробности, скажу только, что честную, ясно написанную книгу о Попове рубили дважды. Сначала всю рукопись искромсали по замечаниям претенциозной дамочки-критикессы, издательского внутреннего рецензента из элитарных театральных кругов. Второй раз рассыпали готовый набор — по цензуре (если кто забыл, то верстка в те времена являлась трудоемкой ручной работой нескольких людей). Цензор взъярился на упоминание запретного имени Николая Гумилева, чью драматическую поэму «Гондла» наивный молодой Попов хотел воплотить на сцене — не поверите — в 1921 году. А дальше стали черкать все подряд. Например, в борьбе с религиозной пропагандой убили в верстке историю постановки «Трагедии об Иуде, принце Искариотском» Алексея Ремизова — пьесы, в 1908 году запрещенной синодальной цензурой, а в 1920-е, наоборот, настойчиво рекомендованной ТЕО Наркомпроса. При царе трактовку Иуды признали еретической, при большевиках ересь рекомендовали как норму, а при коммунистах, знаете ли,

никакого Иуды и вовсе не было.

Книгу «А. Д. Попов» в серии «Жизнь в искусстве» спас Александр Васильевич Караганов (1915–2007), секретарь Союза кинематографистов и второй внутренний рецензент. До ее выхода из печати не дожил нескольких месяцев сын Алексея Дмитриевича, народный артист Андрей Попов (1918–1983). В архиве Неи Зоркой сохранились все правки.

Раздел «Дополнения» строится по тому же принципу, что и основной.

Об Андрее Зорком сначала говорят его друзья и коллеги прежних лет — режиссер-документалист Галина Долматовская и кинокритик, историк кино Юрий Богомолов, далее публикуются его собственные тексты. Сценарий фильма «Вспоминая Раневскую» (режиссер Алексей Габрилович, 1990) интересен не только как умело выполненная авторская работа, но и как документальное, личное свидетельство о жизни достославной актрисы, с которой он, если позволено так выразиться, дружил. Или пусть по-другому: которая с ним дружила. Андрей Зоркий много лет работал над книгой о Фаине Раневской, заключал и разрывал договоры с издательствами — в прямой зависимости от кривой линии кризисов в стране. Пока он складывал листочки с бесценными автографами и перекраивал аутентичные записи, ими воспользовались, растиражировав и выдав за свое, более расторопные и менее трепетные люди. Давно уже ходят в печати «афоризмы, шутки, фразы, перлы» Раневской, но которая их часть записана и авторизована Андреем Марковичем, мы узнаем только тогда, когда рассортируем его архив — значит, нескоро.

Горечь неудачи привела к тому, что под конец жизни киноспец А. Зоркий фактически расстался со своей профессией и занялся — и для заработка, и по вдохновению — гастрономической журналистикой. Теперь этим никого не удивишь, теперь у любого мало-мальски медийного лица найдется для публики фамильный рецептик пареной репы с рукколой. Но в 1990-е годы, когда сами пищевые продукты, они же ингредиенты, попадали в нашу знаменитую потребительскую корзину какими-то хаотичными наскоками, кулинарный очерк был поистине топ-жанром. В память об этом зигзаге журналистской карьеры Андрея Зоркого я все-таки уговорила его дочерей Наташу и Веру поместить в данную книгу не вдумчивые статьи — например, об Андрее Тарковском или о Кире Муратовой, или даже о Георгии Данелии, или даже о Леониде Гайдае, — а бесшабашный, будто чиркнутый на бумаге одним взмахом пера, «Обед у Собакевича». И пусть читатель рассмеется

вместе со мной.

О Петре Зорком рассказывают социолог Леонид Седов, его друг со школьных лет, и профессор-химик Виталий Бельский, соавтор по многим научным трудам и товарищ по походам на дикие острова и берега Онежского озера — был такой путь к отдохновению души у загазованных московских интеллигентов, об этом в книге упоминается не раз. Легко и красиво написана научно-популярная и, как я проверила у нескольких профи, не утратившая актуальности книжка П. Зоркого «Архитектура кристаллов» (1968), фрагменты из которой приводятся на посвященных ему страницах. Эти его модели кристаллических решеток я помню хорошо, они громоздились на подоконниках, на книжных шкафах, под потолками нашего дома — издалека приманчивые и понятные, как детские игрушки, но загадочные и жесткие, если тебе и вправду разрешат с ними поиграть.

В самом конце помещен, конечно же, перевод кристаллохимика П. М. Зоркого из Жоржа Брассенса: французская песня, звучащая в фильме Рене Клера «У Сиреневых ворот», и ее русский текст. Перевод можно спеть по нотам, как нестройным семейным хором пели когда-то мы. Песня написана в мажорной тональности, но слова ее очень грустные.

Великая Фаина Раневская как-то сказала своему младшему приятелю Андрею Зоркому: «Меня обрадовал ваш звонок. Мы с вами люди одной крови. Я имею в виду и юмор, и печаль. И любовь к тому, чего уже нет».

Похоже, одной с ними крови и я, собравшая эту книгу о любви «к тому, чего уже нет».

Мария Зоркая

ВОСПОМИНАНИЯ О НЕЕ ЗОРКОЙ

Михаил Ульянов
И мгновение остановилось

Михаил Александрович Ульянов (1927–2007) — Народный артист СССР. Воспоминания для настоящей книги были записаны на диктофон и авторизованы в декабре 2006 года.

Каждый день я проезжаю на репетицию в Вахтанговский театр мимо дома на углу Сивцева Вражека и Большого Афанасьевского переулка. Этот дом я помню с послевоенных времен, его обитатели произвели на меня когда-то впечатление, которое сейчас, спустя десятилетия, я бы назвал… вулканическим. В этот дом меня ввела Алла Петровна Парфаньяк, актриса нашего театра и потом моя жена. Там проживала семья Зорких. Отец у них погиб на фронте, мама воспитывала троих ребят: это Нея Зоркая и младшие Андрей и Петр. Я сразу увидел, что они сами и вся их компания — интересные и своеобразные люди, и то первое впечатление сохранилось на всю жизнь. Совсем разные, но все принадлежавшие к интеллигенции — не наблюдающей и размышляющей, а борющейся — и не против кого-то, а за что-то или за кого-то. В этом доме атмосфера была демократическая, свободная. Они весело, дружно очень жили. И еще они с самого начала знали, что они хотят. Вот Нея знала, что хочет писать, хочет стать создателем книг о театре, о кино. Понимала это как возможность высказаться по поводу общечеловеческих, глубоких, даже философских вопросов. Только получалось это у нее как-то весело и по-хулигански.

Она уже тогда выделялась, Нея — Энергия. Ее назвали модным именем того времени. Как сейчас это звучит наивно — такое не русское, не христианское имя. Петр, Андрей, а третья — Энергия. Но вот что: она действительно была сама энергия. У Неи была лидерская сущность. Она не могла не доказать свою правоту, она просто была непобедима. Вот она так считает — и все должно быть именно так, как она считает. Только это не самодурство, а жажда постичь и понять жизнь во всех ее правдах и отчаяниях. Вот чего добивалась Нея, и она делала это жестко и беспощадно, потому что она человек идеи.

Вот, например, она писала об Алексее Попове. Ведь Попов А. Д. — драматическая фигура в режиссуре. Он работал у нас в Театре Вахтангова в 20-е годы, но его судьба у нас в стенах не сложилась, привела к драме. И Нея написала книгу о человеке-

борце, ей эта тема была по душе. Через эту тему она могла и высказать свои выводы касательно интеллигенции московской со всей ее жизнью. Она показала, как интеллигент ни в чем не поступается своим пониманием, своим мышлением. Книга у нее получилась очень целомудренная, демократическая и в то же время совсем не утопическая.

Вот это природное лидерство Неи заставляло ее неукоснительно добиваться своих решений. И достижения того, чтобы люди поняли через нее правду жизни, какой она ее видела. Когда наступило драматическое для нее время, конец шестидесятых, то из членов партии она ушла, не поколебавшись. Это поступок большой, в те годы на него мог согласиться один из сотни, не более. Это сразу за собой влекло последствия. Где институты, где кафедры? Ничего нет. Мне вот когда-то рассказали такую историю: одного деятеля вывели из членов ЦК КПСС. Дело было вечером, а уже наутро к нему пришли: пожалуйста, освободите дачу. Он им: «Ребята, я тут огурцы посолил…» А они: «Не, никаких огурцов, это все нумерованное, это все наше, мы должны отчитаться». И всё! И вот он другой человек. Жил, жил, а тут мгновенное изменение статуса жизни. Я не говорю про тюрьмы, про другие страшные вещи, я говорю житейски. Буквально из-под тебя земля уходит, ты никто, ты никому не нужен. Как, говорят, сказал Юзовский, когда его объявили космополитом: «У меня умер телефон». Замолк! То звенел, гремел — и вдруг тишина.

Но и поведение человека — дело избирательное. Вот, кажется, зерно пророщенное, а на выходе оно оказывается с гнильцой. Чуть прижали — а запищал, ай-ай-ай, и в кусты. Но Нея Марковна была из той породы людей, которые ситуацию примеривают к себе, а не себя к ситуации. Одни говорят: «Ну, знаете, что я могу сделать, когда все вот так устроено?» А на самом деле многое можно сделать, хотя многое и нельзя. Просто движение всегда должно быть. Нея была человеком движения.

Человеком тонкого вкуса и яростного понимания, что такое талант. У нее самой был талант открывателя имен — актеров, режиссеров. Я вот вчера смотрел фильм «Председатель». Интересная штука. Сегодня не достает этот фильм, к сожалению. Проблемы-то колхозные, оказывается, не такие ужасные! К сожалению — в том смысле, что это все устарело, все детали. Хотя человечески картина пронзает и сейчас. Этот фильм, другой подобный фильм донести до зрителя, рассказать о нем — большая задача. Одна, первая, — быть в создании картины, роли, спектакля. А вторая — об этом рассказать так, чтобы не только поняли, не только не забыли, но и что-то для себя открыли в

увиденном. Вот это умение открыть какую-то грань человеческого постижения присуще только крупным кинокритикам, а Нея это делала еще и блистательно. Блистательно и красиво.

И, главное, у нее было желание поделиться. Вот Алла рассказывает, как они были молодыми и Нея говорила: «Надо дружить с музыкой!» И что? А надо ходить на концерты. Нея буквально таскала Аллу на все концерты, девчонки слушали музыку серьезную — вот так они дружили. Не то, что я, дескать, наслаждаюсь вот этой музыкой, этим исполнением, этими артистами, этой магией. Нет, надо, чтобы и другие тоже поняли, что это такое. Ведь это уйдет, этого не зацепишь. «Остановись, мгновенье, ты прекрасно». Остановись, остановись. Потому что все уйдет, все проходит и меняется, но есть неизменные вещи, и вот эти неизменные вещи надо делать достоянием подруги, или будущих зрителей, или даже будущих критиков. Фильм создан, и это запечатлено пером Неи. И мгновение остановилось!

Как-то у нее получалось, что она умела всерьез открывать новые дороги в критике, даже и в науке, не теряя женского очарования. Мы очень дружили, и с Аллой Петровной они были дружны, хотя были у них какие-то там подземные течения, что в конечном счете значения не имеет… Обе они крикливые, вот что. Придет Нея к нам домой, и первое что было? А раздавался ее громкий голос: «Мишуля! Нет, это не так!» И думаешь: что не так? Где не так? Но в итоге она тщательно отстаивала свою позицию и добивалась своей правды.

А уж как она обращалась с младшим поколением — слушали ее, рты раскрывали. Очаровательна она была всегда, во всем. Я любил смотреть, как она водку пила — тоже очаровательно. Разговаривает, настаивает, кричит, хохочет, смеется — и все время прихлебывает! Делает вид, что это большое удовольствие и не водка, а бальзам. Очаровательный артистизм и чуть-чуть кураж для публики. Замечательно. Вот такой она человек — разнообразный, неожиданный. И способный открыть другим новые дороги.

Инна Вишневская
А что скажет Нея?

Инна Люциановна Вишневская — театровед, профессор, заслуженный деятель искусств.

В первоначальной редакции этот текст, написанный в память о Н. М. Зоркой, публиковался в журнале «Театр» (2006. № 3).

Крупнейший ученый, талантливый педагог, блистательный литератор… Не перечислишь всех интересов, всех искусств, всех дел, которыми занималась Нея Зоркая — легкокрылый рецензент долгих вечерних просмотров. Как теперь говорят, фанат театра, еще более страстно любившая кино. Каждую строчку своих литературных трудов как бы пробовавшая на вкус. Прочитавшая каждое слово как музыку. «Речь должна быть музыкальной», — говорила она. И каждый вечер в театре, каждый вечер в кинематографе, каждый вечер в консерватории…

Это для всех Нея Марковна — театровед, киновед, коллега, учитель, писатель, ученый с мировым именем. А для меня она просто Нейка. Любимая подруга, близкий человек, по существу сестра.

Я впервые увидела ее в сорок втором году (в 1942-м, но не пугайтесь библейских цифр, для нее они ничего не значили, она всегда оставалась молодой). Тогда мы вместе поступали в ГИТИС. И тогда же, раз и навсегда, меня поразила ее «античная» шея, ее маленькая головка Клеопатры, ее дивные южные очи, ее милая дерзкая улыбка, ее умение обращаться с людьми так, будто они ее армия — родные и подданные, любимые и любящие, сильные и слабые. Меня поразило в ней все. Ее имя, ее знания, ее неистовая любовь к театру, особенно к Театру Вахтангова. Передо мной была необычная девочка с Арбата — будто сама принцесса Турандот, будто булгаковская Маргарита. И с этого дня мы подружились навсегда.

Каждый день долгих-долгих и прекрасных наших лет по утрам раздавался телефонный звонок Нейки: «Проверка на дорогах», — говорила она быстро. «Ой, Нея, у меня болит голова, у меня болит палец, и рука болит…» — «Только без этих симулянтств, — отвечала подруга. — Ваша нация уж известна своим нытьем. Еще при Моисее вы жаловались, что нечего есть, нечего пить, и просили вернуть вас в рабство!»

Между тем шла серьезная жизнь.

На первом же курсе нас отправили валить лес в деревню Дракино — помощь фронту. И вот тут Нея развернулась. Она по природе была лидером: есть и такое амплуа. Повсюду водила нашу гитисовскую ватагу. Столичная, показывала, как рубить дрова (а меня потом всю жизнь попрекала, что я будто бы грузила только «дрючки» — это, по-местному, сучки — а она будто бы бревна). Честнейшая, учила ночью воровать картошку с колхозных полей. Мало знавшим — читала наизусть Пушкина.

Так прошел наш первый военно-учебный год. И постепенно она сделалась нашим кумиром. Ее немного боялись и крепко любили. При ней нельзя было сделать плохого дела, совершить стыдный поступок. «А что скажет Нея?» — проносилось в голове. И побеждала мораль, побеждал стыд.

В последние ее годы мы обе преподавали в ГИТИСе, где когда-то учились. Она читала историю кино, я — театра. Казалось бы, связывавшая нас дружба нерушима. Но как же отчаянно мы спорили, как ссорились, как кричали на весь институт! Коллеги сбегались послушать, посмотреть на это диковинное представление. О чем спорили?

«Как ты можешь, — кричала Нея, — два часа говорить своим голосом? Как можешь полагать, что ты интереснее людям, чем все виртуальные открытия современной техники? Надо показывать кассеты, видеофильмы, программы, показывать лица великих актеров, давать слушать их голоса. Все равно Алла Тарасова уж получше тебя, Инночка».

«А как ты можешь, — в ответ вопила я, — в полной темноте мучить детей какими-то кинокадрами? Лишь через два часа коротко сообщая, что это был Мозжухин! Мы — лучше! — кричала я. — Весь смысл лекции — это артистизм, это демонстрация наших незаурядных педагогических личностей!»

«Давай-ка поскромней!» — заходилась Нейка.

И так до бесконечности.

Я все помню, Неечка. И как ты отважно подписала письмо в защиту первых наших диссидентов, имея на руках ребенка, сегодня прекрасную Машу. И как все бегали к тебе объяснять, что делать этого не надо. И как вместе со всеми бегала и я, противопоставляя свои маленькие бытовые советы твоей уже тогда осознанной справедливости. Ты на долгие дни, на месяцы прекратила со мной разговаривать. И даже теперь мне все еще стыдно.

Помню и наш последний долгий разговор. Я почему-то спросила тебя: «А как ты относишься к Колчаку?» Наконец я нашла мужчину, о котором можно поговорить в наши годы.

И раздался твой крик, знаменитый нейкин крик, от него

дрожмя дрожали и стены, и люди: «А ты как относишься? У тебя все сознание, вся память из истории партии! „Табак скурился, погон свалился, правитель скрылся!“ Вишневская, когда же ты вылезешь, наконец, из этой коммунистической шелухи?»

Я помню, что сигналом твоего мобильника были позывные из фильма «Бумер». Я помню, как не просто любила, а обожала тебя молодежь. Как на кладбище плакали студенты… Как в твою честь и память они устроили грандиозный фестиваль молодого кино — умного, искрящегося талантом, ни на что не похожего, кроме одной тебя.

И вот я уже почти научилась без тебя жить. Только одна тревожная мысль не дает успокоиться: «А что скажет Нейка?»

Алла Демидова
В икшинских лесах

Алла Сергеевна Демидова — Народная артистка России.

Воспоминания написаны для этой книги.

В конце 1970-х на Икше, под Дмитровом, был построен четырехэтажный дачный кооператив, где в свое время жили и Таривердиев, и Смоктуновский, и Лиознова, и Чурикова с Панфиловым, и много, много других знаменитых кинематографистов. Нея узнала про это поздно, к сожалению, но успела купить однокомнатную квартиру и втащила в дом меня, но только на правах аренды. Потом, когда Нея перебралась в двухкомнатную квартиру, мне досталась ее однокомнатная, я жила там довольно-таки долго.

Жизнь у нас была демократическая, все друг друга знали, но приезжали все-таки отдохнуть, и поэтому по негласному договору — если не встретишься глазами, то можно и не здороваться.

У нас с Неей обнаружилась сразу одна страсть: ходить в лес за грибами. Мы выходили из дому с корзинками и сразу же — Неин голос — прерывистый, с характерной хрипотцой: «Ну, давайте рассказывайте, Алла Сергеевна, что у вас там на Таганке нового?» И так вот переговариваясь, идем в лес часа на два, на три. С нами моя неизменная пуделиха Машка, которая в лесу бегает от меня к Нее и от Неи ко мне и боится нас растерять.

Мы собирали почти все растущие грибы, кроме, конечно, поганок с прекрасным названием *Amanita virosa.* Называть грибы латиницей нас приучил Петя Зоркий, для нас главный специалист. И мы с Неей друг перед другом: кто больше запомнит. Особенно мы любили розовые мухоморы, по-немецки *Perlpilz,* которые никто не брал, и нам все говорили, что мы отравимся. Однажды мы набрали их целую корзину, они были еще маленькие и нераскрывшиеся. А когда они маленькие, то их легко перепутать с обычными красными мухоморами. Пришли домой, пожарили, пригласили нашу икшанскую соседку Инну Генс и с удовольствием съели все эти грибы.

Ночью я поняла, что мы все-таки перепутали. Я не спала, уверенная, что отравилась и скоро умру, пила молоко и писала прощальные письма. Инна наутро тоже рассказала, что почувствовала дискомфорт, проснулась среди ночи, встала — два пальца в рот, освободилась и снова уснула. Нея сообщила, что

тоже среди ночи что-то почувствовала странное, вздохнула, но про себя сказала: «Ох уж эти комплексы, Алла Сергеевна», перевернулась на другой бок и продолжала спать дальше. Разные характеры!

Кстати, эти розовые мухоморы *(Perlpilz),* обжаренные вместе с черносливом и вином, очень вкусны. Это я уже потом их ела в Швейцарии.

Рядом с нашим домом есть так называемый поселок космонавтов. И в то время там были два нежилых дома в заросших садах, где росли сливы, терновник, смородина и цветы. Мы с Неей иногда, возвращаясь из леса, лазили в эти сады за сливами, за цветами или опять же за грибами, которые там никто, кроме нас, не собирал. Как-то раз, когда Нея уже была там, за забором, я замешкалась и услышала, как к соседней даче подъезжает машина. Я кричу: «Нея, атас!» И вижу, как Нея — известный критик и доктор наук — испуганно полезла обратно и застряла на полпути (лаз был очень узкий), превратилась в сучочек. Мы долго хохотали, но тем не менее полезли уже вместе за другой забор — за грибами. С нами тогда были обе мои собаки — и пуделиха Машка, и пекинес Микки. Они тоже понимали, что мы в чужом саду: только кто-то проходит мимо, как мы все четверо замираем в одинаковых позах. Замираем, при том что Машка и Микки любят полаять на прохожих, а у Неи Марковны тоже не слабый голос. Это детское ощущение азарта, опасности, недозволенности я очень любила в Нее.

Однажды в лесу Нея под кустом собирает свои любимые серые рядовки *(Tricholoma portentosum),* и на ее фразе про «экзистенциализм Сартра…» я вижу, как к нам приближается огромный лось. Нея его не замечает, а я боюсь ей об этом сказать, потому что понимаю: испугавшись от неожиданности, она может испугать и лося. Лось проплывает мимо, круша ветки, а Нея, продолжая неоконченную фразу про Сартра, так сердито мне: «Ну зачем вы там, Алла Сергеевна, ломаете деревья?» Когда лось прошел мимо, я ей шепотом: «Нея, посмотрите…» И Нея застыла в той же позе, в какой стояла моя пуделиха Машка.

Я не очень люблю читать рассуждения критиков о театре и кино, но Неиным оценкам я безоговорочно доверяла. Как ни странно, у нас совпадали вкусы. Мы обе любили Природу. Как у Пастернака: «О Господи, как совершенны дела Твои, — думал больной…» Иногда Нея меня просила взять ее с собой на какую-нибудь театральную премьеру. Начинался спектакль, и Нея тут же закрывала глаза и засыпала. А сидели мы всегда близко от сцены, и актеры знали, что мы в зале. Я ее толкаю в бок: «Нея, проснитесь, актеры со сцены на нас косятся. В следующий раз

никогда вас не возьму!» На что мне Нея своим характерным голосом: «Алла Сергеевна, это вы на сознательном уровне воспринимаете искусство, а я на бессознательном!» И на просмотрах фильмов Нея часто засыпала, а потом писала блестящие рецензии. И я ее понимала, потому что я сама смотрю спектакли и фильмы только сбоку, боковым зрением, а у нее было свое зрение — особое.

Зимой мы с ней ходили на лыжах. И она, и я боялись горок, поэтому выбирали лыжню по прямой. Но однажды заблудились, и с одной горки пришлось все-таки спускаться. Мне с горем пополам это удалось, стою внизу, жду Нею. Ее долго нет, видимо, боится, но я не сержусь. Кругом красота, бирюзовое небо, солнце, деревья в инее. Наконец, не выдержав, я кричу на весь лес: «Нея! Вы где?!» И в ответ рядом рассерженный Неин голос: «Где, где? В кустах, конечно». И вижу: Нея в сугробе, барахтается в снегу, одна лыжа торчит, другая отлетела на два метра в сторону.

Иногда мы с ней ходили гулять в валенках и всегда выбирали нехоженые дороги. Часто застревали по пояс в снегу и, хохоча, вытаскивали друг друга… Весело!

На Икше мы любили давать всему прозвища и названия. У нас была там своя Камбоджа — это когда надо идти домой по берегу реки, а там сыро. И вот выбираем: через Камбоджу или через Берегового? Был у нас и лесок недалеко, который мы звали Гертрудой, от «героя соцтруда». Когда туда ни придешь, всегда найдешь грибы (но наши, которые никто не брал). А перед окнами у нас поле, водохранилище и справа три дерева. Мы звали их «Три сестры»: одно пышное, старое — Ольга, второе вытянутое, молодое — Ирина, и чуть в стороне от них очень красивая, гармоничная лиственница — Маша. Они и сейчас там стоят[1].

В первый год на ромашковом поле перед окнами Иннокентий Смоктуновский копал клумбу, на которой к концу лета вырос один огромный подсолнух. Смоктуновского мы с Неей тут же прозвали Турнесолем и ему даже объяснили, почему: потому, что на однообразном ромашковом поле актерской братии вырос один большой артист Подсолнух — Турнесоль. Ему понравилось! Потом я написала о нем буклет, а Нея большую статью. Вместе с нашими произведениями мы подарили ему стихи, которые начинались так:

Две белых ромашки с икшанского луга
Подсолнуху шлют свой привет.
Мы летом росли и качались на воле,
Зимой написали буклет…

Мне было скучно на Икше без Неи. И ей, я надеюсь, тоже. Мы часто сговаривались ехать вместе на моей машине. Я за ней заезжала, и мы отправлялись туда в любую погоду. Машина по пути не раз ломалась. Однажды она встала в огромной луже на середине дороги. Я открыла капот и вижу, что там какая-то трубка отсоединилась. Надо ее чем-то привязать, а веревки, конечно, нету. «Нея, у вас есть носовой платок?» — «Ну, есть. Но какой?..» Неважно! Привязала я эту трубку Неиным носовым платком, а потом почти месяц так и ездила. Или однажды отказали тормоза. Дело было зимой, но мы все-таки добрались до икшанского дома и уткнулись носом машины в сугроб — так и остановились.

Иногда в Москве меня задерживали репетиции. Я получала от Неи записки (таких посланий было множество, одно случайно сохранилось):

> «А! С! С Наступающим!
>
> Не могла Вам дозвониться никогда. Это безнадега. Экстренно сообщите: едете ли Вы со своим эллином[2] в Икшу на 31-е или нет. От этого зависит (ça dépend), сколько везти туда выпивки и пр. Я собираюсь завтра (30-го) прямо из института, часа в 2–3, буду там, в Икше, во всех случаях.
>
> Очень прошу Вас обязательно мне сегодня вечером позвонить в любое время, ладно?
>
> Во всех случаях — Salut, но, конечно, хотелось бы Вас увидеть хотя бы в новогоднюю ночь!
>
> Н. Зоркая»

Иногда мы передавали друг другу заграничных друзей. Когда Таганка была на гастролях в Праге, меня там опекали две Неиных подруги. Яна Клусакова работала на радио, взяла там у меня большое интервью в прямом эфире и впоследствии перевела мою книжку на чешский язык. Галя Копанева — кинокритик, я как-то целый месяц жила у нее в маленькой квартирке в Старом городе и прочищала свои мозги запрещенной тогда у нас литературой — например, читала письма Цветаевой к Анне Тесковой.

А я «снабжала» Нею своими французскими друзьями, когда ее, наконец, выпустили за границу и она стала много ездить. И все-таки… Сидя на Икше, я часто от нее слышала: «Никуда не хочу. Только здесь. И в лес по грибы!»

И на Икшу к нам стали приезжать иностранцы. Француженка Джема Салем потом написала книжку о своих московских впечатлениях и целую главу назвала «Пирожки у Неи». Позже она стала приезжать к нам часто, и на помощь мне всегда бросались и

Нея, и Петя, ее брат. Он прекрасно играл на гитаре и пел французские песни, а французы удивлялись, откуда он их столько знает. Однажды на Новый год мы устроили бал-маскарад. Я взяла в «Мостеакостюме» напрокат театральные костюмы из «Войны и мира», Рене, муж Джемы, был у нас князем Андреем… — ну и так далее. Вдруг среди ночи появился Дмитрий Покровский со своим ансамблем, и тут уж мы рванули русские песни.

А однажды (тогда еще не было мобильников, никого нельзя было предупредить) я привезла на Икшу одного английского аристократа, впервые попавшего в Советский Союз. Нея тогда жила еще в однокомнатной квартире. Мы вошли, она что-то писала. Голова повязана платком (на Икше она всегда завязывала голову платком, когда писала), почему-то в полуцыганской юбке, разношенная кофта — вид экзотический, чему я не удивилась, но по реакциям англичанина поняла, что он это отметил. Нея спросила, не голодны ли мы, налила англичанину щей, а сама — стоя над ним — доедала эти щи прямо из кастрюли и на своем немыслимом английском вела с ним беседу про последние английские фильмы. Потом мы, конечно, повели его в наш лес. Он был в восторге от наших необозримых далей и бесконечного леса и, конечно, от Неи. Она была уникальна. Ни на кого не похожа. И очень талантлива! Это чувствовали все люди с мало-мальски тонкой психикой.

На свой 80-летний юбилей Нея не хотела оставаться в Москве, и мы уехали в Тарусу, в пустующую дачу художника Эдуарда Штейнберга. Очень хорошо там прожили две недели, потом вернулся Эдик с женой Галей, но на участке был еще один дом, и мы переселились туда: я с Микки на второй этаж, а на первом расположилась Нея. Там я почувствовала, что она серьезно больна: она иногда отказывалась идти гулять, чтобы остаться дома и полежать. Раньше даже спешная работа не могла заставить ее сидеть за письменным столом, мы всегда шли в лес.

Последний раз мы с Неей ходили за грибами в начале августа 2004 года. Мы долго шли по так называемой «тропе здоровья», но грибов почти не было. Когда переходили ручей, видимо, повернули левее и попали в болотистую местность. В тот год говорили про многочисленных змей в подмосковных лесах. Я шла впереди, как всегда, потому что Нея плохо ориентировалась в лесу. Плутали около пяти часов. А когда, наконец, вышли из леса — замученные, грязные — начался сильнейший ливень с градом. Мы прижались к какому-то забору, но все равно вымокли до нитки и двинулись дальше. Пришли, выпили водочки, приняли горячий душ и, как ни странно, не простудились…

На Икше без Неи пусто.

Алексей Левинсон
Нея Зоркая — на всю жизнь…

Алексей Георгиевич Левинсон — руководитель отдела социокультурных исследований Левада-Центра.

Воспоминания впервые опубликованы в сборнике ГНИИ Искусствознания «Культурологические записки» (М., 2009, выпуск 11), посвященном памяти Н. М. Зоркой.

Когда-то, когда мы с НЗ еще не знали друг друга, мы жили в одном — арбатском — углу Москвы, и это не случайно: семьи принадлежали к одному слою московской публики. Я младше НЗ на полпоколения, ее запоминающееся имя мне знакомо с детства. Мой отец был сотрудником ее матери, моя мать где-то по работе связывалась с ее братом Андреем, я учился в той же школе, что и другой ее брат — Петр. Встреча с НЗ была очень вероятна, но судьба ее откладывала и откладывала.

В самом начале 1960-х на зимние студенческие каникулы я отправился в Среднюю Азию. В темных лавках чеканщиков-ювелиров-старьевщиков Хивы я заметил эффектную даму, перебирающую старинные азиатские браслеты и кольца. Заметил и рукописные афиши лекций по истории мирового кино со знакомым именем. То же повторилось в Бухаре. В Самарканде я не вытерпел и купил билетик в лекторий общества «Знание». Там имя совместилось не только с обликом дамы, но с неповторимым, как я теперь точно знаю, голосом. Неповторимым потому, что он служил ее особенной манере говорить, а последняя отвечала ее манере своей страстью вовлекать в диалог слушателя, собеседника, оппонента. Я тогда не решился подойти к лектору.

Но вот настал 1968 год. Важные вещи происходили в мире. Студенческие бунты в Европе подхлестнули и на полвека определили развитие общества и его философии на Западе. Замораживание «пражской весны», если не наполовину, то на четверть века, определило состояние общественной жизни и мысли на Востоке, то есть у нас.

Подавление попыток свободы в Чехословакии было куда менее кровавым, чем за двенадцать лет до того в Венгрии. Репрессии 1960-х против правозащитников и инакомыслящих были куда менее значительны, чем за двадцать, тем более тридцать лет до того. Но именно в конце 1960-х родились некие формы организованного и, если не массового, то и не единичного

протеста в среде столичной интеллигенции. НЗ была в этих не густых, но передовых рядах.

Одной формой было «подписантство». Вспомним, в этом случае протест состоял всего лишь в том, что ряд интеллигентов в коллективном письме извещали власти о своем несогласии с начинающимися преследованиями отдельных лиц из их среды. Эти, казалось бы, верноподданнические действия расценивались, однако, как умысел на бунт и карались — не уголовным, но административным или политическим образом.

Другой, более опасной формой протеста был выпуск самиздатовской «Хроники текущих событий», собственно, хроники репрессий. За попытку не только сообщать, но даже знать о репрессиях, следовали репрессии же, порой еще более жесткие. В тех кругах, к которым принадлежала НЗ (и к тому времени и я), распространять «Хронику» и подписывать письма было страшно, отказываться это делать было стыдно. Насколько страшно? Очень страшно. Насколько стыдно? Очень стыдно. Ибо и страх и стыд связаны не с «объективной» мерой опасности или подлости, а с социальной их оценкой, с тем, что называют: «по меркам того времени». НЗ, разумеется, жила по меркам своего времени.

Сейчас людей, участвовавших в этих формах протеста, именуют диссидентами (т. е. откольниками) либо инакомыслящими. Это неверно. Они, а уж НЗ паче иных, не только не собирались откалываться от своей среды, но были плотью от ее плоти. И они не думали инако. О власти и ее действиях думали то же самое, что и НЗ, и те, кто, в отличие от нее, отказались подписывать письма, кто уклонялись, находя для себя разные оправдания, — у меня скоро защита, мне скоро в загранкомандировку, у меня мужа допуска лишат… и т. п. Подписывали же те, кто были инакие не мысленно, а нравственно, в душах которых боязнь стыда перед собой и близкими была больше боязни санкций со стороны начальства, государства, режима.

Подписантством столичная интеллектуальная элита устроила не испытание режиму на прочность, но самой себе — тест на отвагу и порядочность. НЗ было не занимать того и другого. В том 1968 году НЗ стала «подписанткой» и, разумеется, не боялась водиться с другими попавшими в опалу.

Меня судьба тоже приближала к этим людям. Действий протеста мне совершать не пришлось, но пришлось пережить вместе со многими внутренний разрыв с государством, пославшим танки против людей, которые собрались воплотить те социальные идеалы, что были в душе и у нас. В этом смысле 1968

год был для меня поворотным. Вообще в моей жизни в это время совершалось обретение того, что осталось, как теперь видно, навсегда: не только взглядов, но профессии и человеческих привязанностей. В этот-то ключевой момент судьба и подвела меня вплотную к НЗ.

Административные санкции или угрозы тогда уже настигали НЗ и ее друзей-«подписантов», в частности Л. Седова и Б. Шрагина (которого к тому же начали вызывать в КГБ по поводу «Хроники»). В это сообщество людей, только что с честью прошедших испытание для духа, Л. Седов привел меня летом 1969 года. Для меня оно предстало не как сборище заговорщиков, а как веселая компания, экипаж, отправлявшийся под командованием НЗ в плаванье по Онежскому озеру. Собственно, несколько таких навигаций и составили основной фонд моего общения с НЗ. Дружба и взаимные чувства остались с тех пор и до самых последних ее дней, но главное для меня состоялось именно тогда, и все, что я могу и хочу сказать об НЗ, связано с этим опытом. Точно знаю, что опыт онежских плаваний был дорог и для нее.

Поездки, путешествия вообще были для НЗ очень важной частью жизни. Ее режим был столь же необычен, сколь эффективен. Несколько месяцев в году она работала (писала статьи и монографии), что называется, не поднимая головы. Этот период кончался совсем уж лихорадочной «сдаванкой», после чего, свободная от рабочих обязательств, НЗ отправлялась в длинные поездки по всему миру и по своей стране. Она любила, как говорила, отдых на юге — в Пицунде. Но ее привлекала и противоположная — географически и ценностно — форма, а именно поездки на Север.

Роль русского Севера для культурного процесса тех лет была очень велика. Известно, что туда отправлялись интеллигентные туристы в поисках нетронутой природы, непримелькавшихся пейзажей с их особой сдержанной эстетикой. Там искали и находили шедевры деревянной архитектуры.

Все это, разумеется, привлекало и НЗ. А также нас, членов ее экипажа. Но были и важные дополнительные смыслы. Как уклад жизни русский Север исчезал. Северо-западная часть Онежского озера, подальше, чем знаменитые Кижи, куда отправлялась НЗ с друзьями, хранила еще тогда остатки деревень с трехэтажными домами, остатки старинных книг в этих домах. Но уже почти не встречались люди, которые строили эти дома и читали эти книги. Вместе с НЗ мы слушали рассказы старух про историю их мытарств. Редкое население, измученное коллективизацией, угонами на строительство Беломорканала, разорением

рыболовства, затем лесной промышленности, к тому времени ушло в города, оставив по деревням доживать этих старух с ясным умом, да мужиков, вином избавлявшихся от ума. Мы становились невольными свидетелями того, как они губят себя и свои ставшие ничьими дома, теперь уже собственными руками довершая свое социальное уничтожение.

Фоном для этих горьких наблюдений была меж тем немыслимо прекрасная и безмятежная, безлюдная природа. Там столичные гости-туристы были еще редкостью. НЗ последовала туда по примеру своего брата Петра, а его в те края привел их первооткрыватель (для нас) Э. Ангаров. Им, наверное, и была задана в своих канонах эта своеобразная жизнь — походная, но не спортивная, коллективная, но свободная.

Мне ее нормы и порядки достались от НЗ — в ее, разумеется, редакции. И вся походная онежская жизнь для меня окрасилась ее воззрениями и интонациями. Мы вместе с ней шумно наслаждались несказанными красотами озера, в заросших травой деревнях вместе тихо заходили в оставленные дома, собирая брошенную утварь, вместе разговаривали с местными на «народном языке». Речь не идет о мате, НЗ, выдающаяся ругательница, при мне ни разу не произнесла ни одного матерного слова. Под «народным языком» я понимаю попытку выйти из собственного дискурса и вжиться в дискурс собеседника, находящегося в данном случае на очень большой социальной дистанции. НЗ нравилось эту дистанцию преодолевать.

В этом был свой шик, но было и серьезное убеждение: надо понять, что эти люди думают о том, о чем думаем и мы, — об истории отечества, ее драме. Собирая редкие обрывки их воспоминаний как «забрали всех грамотных, а потом всех мужиков», собирая брошенные иконы и прялки, НЗ и мы с нею принимали на себя хоть какое-то сохранение этого исчезающего пласта российской истории и культуры.

Поездки НЗ и ее друзей на такой Север были не только отдыхом. И не только жестом — противопоставлением курортному отдыху на югах. Они были своего рода вызовом тому же режиму, которому адресовались письма и о деяниях которого рассказывала «хроника». Режиму, растоптавшему и бросившему этот край. Эти поездки были погружением в историю — альтернативную официальной истории страны. В тех местах никогда не было крепостного права, там жили вольные люди с опорой на самих себя. Потом там — не потому ли — разместились зоны ГУЛАГа. Потом их закрыли, потом настало полное запустение. Все это была либо нерассказанная, либо тайная история края и страны. Там, натыкаясь на разоренные

церкви и на колючую проволоку в густом лесу, мы прикасались к ней вживе. И там вольно говорили об этом меж собой.

Свобода была собственно тем, за чем ехали и плыли. Это было нечто большее, чем обычное стремление горожан вырваться на природу от забот и суеты. Люди, которым пришлось только что испытать прямое политическое давление, ощущать присутствие «органов» и их добровольных помощников постоянно и совсем рядом, воспринимали волю, избавление от этих тенет как наилучший отдых.

Среди всех плававших по озеру родственных экипажей наш, ходивший под началом «адмирала» НЗ, выделялся еще одним важным отличием. По почину НЗ там к прогулкам, выпивке, ничегонеделанью, болтовне и душевным разговорам добавлен был в качестве обязательного элемент, который на ее языке назывался «интеллектуалка». Благо членами компании были люди многознающие и любознательные, это интеллектуальное общение получалось здорово. НЗ там прочла нам настоящий курс истории кинематографа. Там в режиме «плавучих семинаров» проходило обсуждение ее готовившейся книги по массовым формам искусства. И среди остальных членов экипажа каждый рассказывал о том, что было его профессией или занятьем. Собственно выступление докладчика проходило в специально отведенное время, но обсуждение распространялось на все остальное, сопровождало сбор ягод или разбивку лагеря, застолье или пеший переход. Время беспрерывного отдыха становилось и временем непрестанной работы ума — индивидуальной и, еще важнее, коллективной.

За счет интенсивности и спонтанности этого процесса скорость интеллектуального продвижения оказывалась очень большой. Некоторые придуманные там и тогда вещи были со мной много лет. Мысленно возвращаясь к ним, я всегда находил отпечаток участия НЗ в этих размышлениях. Все, что происходило в ее присутствии — от варки обеда до ученой беседы, — получало этот отпечаток.

В чем он состоял, сейчас попробую объяснить. Несомненно, такое интеллектуальное напряженное общение было очень важно для меня, моих детей, моих близких и друзей, втянутых уже теперь мною в эти походы. Это было важно и серьезно. Но еще важнее была заданная именно самой НЗ нота несерьезности, игры, которую она добавляла ко всему, с чем имела дело.

Ирония как способ отношения к жизни встречается среди людей. В случае НЗ ирония имела сложную форму пародии и самопародии. Это касалось и манеры речи и всего стиля публичного поведения. Она не оставляла этой манеры даже в

своих выступлениях на Ученом Совете института, где она работала. Ирония и маски иным служат как средства защиты. Ей они служили средством нападения.

Впрочем, средством далеко не единственным. Другим важнейшим был упомянутый мной ранее и всем известный ее темперамент. С кем бы и с чем НЗ ни имела дело, ее задачей было победить, что в разных случаях могло значить: мобилизовать, убедить, обаять, очаровать, подчинить, отвадить, отбить охоту…

Конечно, во всем этом проявлялась ее незаурядная личность. Но кажется нужным сказать о том, к какой роли оказалась готова такая личность, какую роль она взяла на себя.

Эту роль, быть может, сумеет понять тот, кто прочтет ее труды и сравнит с тем, что писали тогда же ее коллеги, люди, занимавшиеся теми же предметами, что и она. Такой читатель возможно заметит, что есть идеи, ходы мысли, которые свойственны многим авторам тех времен, но в трудах НЗ они встречаются на шаг, на этап ранее, чем у остальных.

Это свойство НЗ быть первой, говорящей еще не сказанное, становящейся в невиданную позицию, было ясно тем, кому, как и мне, довелось состоять с НЗ в непосредственном общении. Для каждого круга есть свой новатор, интродуктор новых подходов, мод, идей. Для того, в котором оказался в описываемые годы я, на этой роли была НЗ. Наверное, и она от кого-то нечто перенимала, получала как новое. Не знаю, от кого, но знаю, что ко мне это приходило, пропитанное ее страстью, преподнесенное как часть ее волнующегося мира. Часть вещей я принял, они стали элементом мира моего. С частью вещей я, а также мой коллега и друг Л. Гудков, позже присоединившийся к онежской компании, яростно спорили. Но, как мы с ним теперь одинаково думаем, сама роль НЗ как носителя новой интеллектуальной манеры и моды была для нас, для нашего становления исключительно важной. И чувство благодарности НЗ и судьбе, подарившей знакомство с ней, не проходит.

Ольга Суркова
«…Где-то еще увидимся с тобой»

Ольга Евгеньевна Суркова — киновед, автор нескольких книг об Андрее Тарковском. С 1982 года живет в Амстердаме.

Воспоминания написаны для настоящего издания. В названии — цитата из стихотворения А. Блока «Твое лицо мне так знакомо…»

Может быть, оттого, что около трех десятилетий я не живу в России, самые горестные потери сглаживаются в восприятии странным ощущением, что в Москве все любимые вроде бы остаются на своих местах. Ведь в памяти ничего не изменилось. А разрыв как невозможность увидеться с самыми «своими» в любой момент стал неотъемлемой сопутствующей данностью с момента моего расставания с родиной.

Поездки в Москву беспощадно обостряют подлинное ощущение невосполнимости потерь. Отчетливо проявляют то пространство незаполняемой пустоты, которое образовалось с уходом Неечки Марковны Зоркой, к которой, приехав, не терпелось поскорее бежать, чтобы «перетереть», как она говорила, все новости и все события. Нет былой полноты в моих путешествиях «домой». Так сложилась жизнь, что не только Нея Марковна, но и все семейство Зорких стали той родственной частью моей судьбы, которая никак не может раствориться в быстротекущем времени.

С началом перестройки Нея Марковна много раз с присущей ей энергией «советовала» мне вернуться домой, «хвастаясь» новой Россией. Она выстрадала эту мечту, хотя особая гордость никогда не позволяла ей ни на что жаловаться. Ее стойкость поражала всегда. Это она оказалась в 60-е годы «подписанткой», причисленной к диссидентам, исключенной из партии, разжалованной в своем институте из старших научных сотрудников в младшие, пониженной в зарплате и запрещенной к публикациям…

В те времена я познакомилась с ней, еще не предполагая, что пятнадцать лет спустя она будет самоотверженно провожать меня вместе с моими детьми в Голландию, поддерживая затем замечательными письмами. Плохо она писать не умела. И действовать наполовину не могла. Поэтому именно она зашивала потом мне вдогонку вместе с моим мужем Дмитрием

Шушкаловым в большого плюшевого мишку запрещенную тогда к вывозу рукопись моей «Книги сопоставлений», составленной из бесед с Андреем Тарковским. Этот мишка был доставлен одним из голландцев в Амстердам в качестве, как она говорила, «гостинчика» ее «любимому крестничку» и моему младшему сыну Павлику. Книга эта имела затем свою драматическую судьбу, в которой Нея Марковна, еще на заре оценившая гений Тарковского, дружившая с ним и поддерживавшая его в самые тяжелые годы, приняла в помощь мне свое деятельное участие. А как украсили мою книжку «С Тарковским и о Тарковском» (2005) и написанное ею предисловие, и выступление на презентации. А ведь ее угораздило тогда сломать ногу, и она, не желавшая никогда никакой помощи, добиралась до Дома художника по наледи с палкой в руке…

Кажется, не было ни одного важного события в моей жизни без ее самого горячего участия. Крещение моих сыновей, Степана и Павла, произошло в городе Дмитрове в один и тот же день незадолго до отъезда в Голландию. Так получилось, что многие кинематографисты оказались тогда общей компанией в отстроенном многоквартирном доме на Икшинском водохранилище. Там с подачи Неи Марковны мы по-особому нежно задружились с Аллой Демидовой, которая называлась ею просто Артисткой. Алла выбрала себе в крестники старшего сына Степана, а Нее, можно сказать, достался Павел. Мне показалось, что произошло это не случайно, когда я сообразила, что день рождения Зоркой приходится именно на 12 июля, то есть большой православный праздник Петра и Павла.

Кстати, именно Петром звали ее среднего брата, крупного кристаллохимика, профессора МГУ. Нея Марковна очень любила его, гордилась, уважала его научные достижения, в которых мы обе мало что понимали. Но однажды, отправляясь поездом из Голландии в Москву, я оказалась в купе с двумя молодыми химиками. Коротая время в разговорах, я важно поинтересовалась, не знают ли они случайно Петра Зоркого? Вытаращив на меня глаза, молодые специалисты, задыхаясь от восторга, повели рассказ об уникальном профессоре, лекции которого воспринимались учениками как праздники самого высокого значения. Я, конечно, не слышала лекций Петра Зоркого, но не раз слушала речи этого подлинного златоуста и замечательного исполнителя авторских песен под гитару, от которых в те времена млели все. Редкий случай, но все Зоркие были сверх меры одарены самыми разными талантами. Скучать в их обществе не приходилось.

Вся троица Зорких — Нея, Петя и младший брат Андрей, о

котором речь впереди, — были равно отмечены той особой высокой пробой, которая не стирается из памяти. Они были очень разными, но любое общение с ними было одинаково похоже на фейерверк…

События, связанные с каждым из них, перехлестываются в памяти, но все-таки нужно вспомнить, что впервые из всех Зорких я познакомилась с Андреем, не задумываясь еще о его знатной сестре. Ведь в 60-е годы, когда я училась на киноведческом факультете ВГИКа, над нами веяли три кумира: Зоркая — Туровская — Соловьева. Студенты даже делились на группы по своим предпочтениям. Мы, конечно, взахлеб читали все их книжки и статьи, споря до хрипоты о том, что звучало необыкновенно значительно и свежо. «Портреты» Неи Зоркой[3], написанные в то время, почти вовсе развалились от моего многократного чтения. Так же точно, как ее статья «Черное дерево у реки», анализировавшая «Иваново детство», сопровождала меня на всем протяжении моих занятий Тарковским…

Окончив ВГИК, я начала работать в отделе писем журнала «Советский экран». Девушкой я была избалованной изысканными общениями, но тем не менее среди милых сотрудников редакции бриллиантом особой огранки мелькнул заведующий отделом публицистики Андрей Маркович Зоркий. С его появлением казалось, что всякое помещение становится тесным, озвученное немыслимым своеобразием его плетения слов. Все Зоркие просто не умели говорить бесцветно. А всякая скоро летящая насмешливая фраза Андрея Младшего была всегда так естественна, легко переокрашивая новым смыслом то, что задерживало его внимание. Его мироощущение казалось легким и ироничным, щедро сдобренное юмором, а то и сарказмом, которые заставляли сверкать новыми неожиданными гранями все те мгновения, что были наполнены его присутствием.

Не скрою, что я была им полностью очарована и очень скоро оказалась приглашенной в квартиру к его сестре, очень удачно располагавшуюся в соседнем с редакцией подъезде. Все было так странно. Я уже была в гостях у «властителя дум» нашего поколения Неи Зоркой, еще не зная ее лично. Она была в какой-то командировке. Я замирала в предощущении грядущего знакомства, оглядывая маленькую двухкомнатную квартирку, забитую книгами и ампирной мебелью. В горке размещалась коллекция старинных фарфоровых чашек. Как мне помнится, в комнате ее дочери Маши стояла кровать карельской березы, а в крошечную кухоньку было втиснуто спальное место для домашней работницы Нади, тоже достойной отдельного рассказа. Была еще там черная замызганная дворняга по кличке Леня…

Андрей, как и все Зоркие, делал все походя и без напряжения, быстро и умело готовил, ловко и со вкусом прихлебывая из бокала вино, пока какой-нибудь кусман мяса запихивался в духовку… Это было раблезианское зрелище. Лукавый Сатир! С какой страстью он бил по клавишам старого пианино, распевая глуховатым голосом: «И идут, бредут цыганки и качаются на высоких, сбитых набок каблуках…»

Я скоро увижу его старшую сестру: яркую, стройную, высокую, жгучую южную красавицу Нею Марковну, вплывавшую в нашу редакцию горделивой походкой. Кстати, братья ее не отличались статностью, были коренастыми и пониже ее ростом. Но своеобразным обаянием Господь не оделил ни одного из них. Как сейчас помню все в той же квартире Неину дочь Машку, тогда еще ученицу французской школы, с двумя толстенными косами, которая с годами стала очень похожа на свою мать.

Андрей впервые показал мне старенькую фотографию их родителей, Марка Соломоновича Зоркого, на которого были так похожи Нея и Петя, и Веры Яковлевны Васильевой, на которую больше, чем они, походил Андрей. У него были серые глаза и сильно вьющиеся русые волосы…

Эти годы и эта квартира незабываемы. Память хранит особый образ открытого и для многих родного дома. Сколько раз и с какими замечательными людьми приходилось там сиживать за шикарным столом, накрывавшимся не от избытка денег, которых всегда не хватало, но от врожденного гостеприимства. Там не было единомыслия, но была полная свобода мысли каждого, кто появился в этом обществе недавно или учился еще в школе вместе с Петей или Андреем. Поднимаясь из редакции в Неину квартиру, приходилось мне попадать и на более интимные посиделки все в той же кухоньке, где ютились как соседи такие, как Инна Генс или Галя Маневич с Эдиком Штейнбергом, или иностранные гости, как памятная мне чешка Яна Клусакова или немец Герман Герлингхауз. Там же обсуждались будущие судьбы иногородних аспиранток и подружек, к обустройству которых Нея прилагала тогда немалые усилия. Кого только не принимала эта квартира? По каким лезвиям бритвы не ходили ее обитатели?

В яркой, всегда заметной Нее Марковне странно сочетались энциклопедические знания, блестящий талант и застенчивость. Она была громким и скромным человеком, очень неприхотливым в быту, обладала совершенно уникальной памятью. А уж если меня в очередной раз «по старости» угораздило повторяться, то всякий раз я неизменно слышала в ответ: «Оля, вы это мне уже говорили, у меня не память, а промокашка».

Страстно участвуя в жизни своих подруг и друзей, она не

была склонна к бабьим сплетням, ничего не рассказывала о своей личной жизни, тем более — никогда, ни на что не жаловалась. Напротив, любила похвалиться тем, что может есть и пить все подряд, точно так же, как может спать в любое мгновение в любом месте, безошибочно просыпаясь в нужный момент. Никогда не забуду, как на заре нашего знакомства во время многолюдной пирушки я заметила Нею Марковну, примостившуюся здесь же на кушетке, где она, поджав ноги, среди всего этого шума и гвалта уже что-то сосредоточенно писала, подложив книжку. На мой недоуменный вопрос, чего это она здесь делает, последовал ее ставший потом привычным ответ: «Ой… ну, Суркова… нетленку строчу, завтра сдавать».

Она всегда гордилась своим здоровьем, говорила, что не знает, где находится сердце и ей неведома головная боль. Даже тогда, когда какой-то подлец много лет спустя неожиданно дербалызнул ее в подъезде так, что один ее глаз, поголубев, перестал видеть почти совсем, она беззлобно назвала его лишь «больным». Она никогда не будировала эту тему, не возвращалась к случившемуся, не сетовала на постигшее ее несчастье.

Поведение Неи Марковны не спутаешь ни с чьим другим. Она много раз бывала у меня в Голландии, но один из ее приездов по-особому красочен. Уже не молодая женщина (она убила бы меня за такую характеристику!) ехала ко мне ночным автобусом из Парижа. Автобус прибывал в Амстердам в пять утра, но Нея Марковна очень строго не велела мне вставать так рано, заявив, что легко подождет меня до более позднего часа. Излишне говорить, что, не исполнив приказа, я подрулила к автобусной станции, увидела, как подошел автобус и как из него вышла элегантная Нея Марковна в длинном приталенном черном пальто и, развернувшись ко мне спиной, стала с удовольствием уплетать припасенный бутерброд. Она обернулась на мой зов, крайне удивленная моим присутствием: «Ну, Суркова! Даете… Чего это вы тут делаете в такую рань?» А когда я восхитилась ее пальто, то услышала в ответ гордое: *«Наше* пальтишко. ГУМ!» Так что преклонения перед Западом никак не наблюдалось. Нея была православным человеком, постилась и устраивала замечательные разговения. До последнего дня была окружена преданными друзьями и обожавшими ее студентами. Если кто-нибудь из ее знакомых отправлялся в Амстердам, то следовала ее просьба, которая для меня всегда была законом, приятным к исполнению: «Оль, приютите!»

Я до сих пор не ощущаю физически, что всех троих Зорких больше нет на этой земле. И ушли они тоже по какому-то особому порядку. Почти что в течение одного года. Сначала этот мир

покинул средний брат Петя, затем младший Андрей — их обоих проводила в последний путь, будто заботливая мать, самая старшая Нея Марковна, тихо последовав за ними, отпечатавшись в нашей памяти особенным общим чеканом… Я не была на их похоронах и вроде как с ними вовсе не расставалась…

Милая Неечка Марковна, не прощаясь совсем, окольцовываю свои куцые воспоминания вашим любимым Блоком:

Чем ночь прошедшая сияла,
Чем настоящая зовет,
Все только — продолженье бала,
Из света в сумрак переход…

НЕЯ ЗОРКАЯ.
ЗАМЕТКИ К АВТОБИОГРАФИИ

Под бомбами
МОСКВА, 1941/42, первый год войны

Текст из компьютера Н. М. Зоркой с подзаголовком «Для страницы „Хранить вечно!“ (Заявка)». Опубликован с незначительными сокращениями в «Независимой газете» 22 июня 2001 года. Примечания автора.

Работая над статьей о кинематографе начала войны для Бохумского проекта, роясь в архивах, своих и чужих, чтобы уточнить некоторые даты и факты, я нашла дорогие документы, точнее, их фрагменты, которые, как мне кажется, передают атмосферу тех незабываемых дней. Предлагаю их читателям, дополняя свидетельства очевидцев «данными» еще одного «личного архива»: собственной памяти. В ту пору ученица арбатской школы № 73, потом студентка ГИТИСа, я пережила войну в Москве.

В дневниках и записных книжках речь идет о бомбардировках. Несправедливо, что Москву не числят среди городов, особенно пострадавших от гитлеровской авиации. Бомбили зверски. Целились в Кремль, но, правда, у столицы была мощная зенитная защита.

В первый месяц лидировали зажигательные бомбы. На улицах пахло гарью. По Гоголевскому бульвару, по Арбатской площади, словно осенние листья, летали обгорелые страницы ценнейших книг, уникальных манускриптов: горела разбомбленная библиотека Академии наук на Волхонке, 14.

Первую жестокую фугасную атаку враг приурочил к 22 июля — ровно месяц с рокового дня. Мы, арбатские жители, прятались в глубоком подвале конструктивистского дома № 20 (где потом была автошкола, а сейчас банк) — считалось, что это надежно. Лежим, кто на матрацах, кто на нарах, вдруг страшнейший удар, гаснет свет. Трясло до рассвета. Когда дали отбой и на сияющей солнечной заре мы вышли на улицу, нам предстала следующая картина: на месте Театра имени Вахтангова, этого любимого театра москвичей, недавно заново отремонтированного, зияла гигантская дымная воронка — прямое попадание фугасной бомбы. Потом узнали, что погибли два замечательных актера Василий Куза и Константин Миронов, дежурные.

Все стекла на Арбате вылетели. С манекенов мехового магазина ниспадали открытые каракули и норки. Книги букинистического рассыпались по тротуару. Все скорбно

смотрели, никто ни до чего не дотрагивался.

Москву бомбили каждую ночь до глубокой осени. Эвакуация началась уже в июле. Понятно, что все, у кого имелись собственные или снятые на лето дачи, предпочитали ночевать вне смертоносной городской тьмы.

Перелистывая в архиве[4] домашнюю записную книжку Татьяны Тэсс, знаменитой журналистки, постоянного спецкора «Известий», я натолкнулась на зарисовку из быта подмосковного поселка Кратово, где незадолго до войны поселились в подаренных правительством дачах многие видные деятели советской культуры. Недолго пришлось им наслаждаться сосновым воздухом заповедного подмосковного уголка! Вот запись от 5 августа 1941 года. Находкой горжусь. Запись оказалась не известной ни историкам кино, ни даже самому «эйзенштейноведу № 1» Науму Клейману:

> «Мы сидели вечером на даче у Эйзенштейна. Круглый стол стоял под деревом, пахли цветы, седая, вся в кудряшках, мать Эйзена разливала какао в зеленые чашки. Вдоль дорожек божественной чистоты стояли рядком высокие флоксы. Эйзенштейн запрещал говорить о бомбардировках, а когда кто-то помянул новое белоцерковское направление, он назвал его „билль-белоцерковским“[5], и все засмеялись. Было очень нарядно и приятно.
>
> Но начинало темнеть, на чистом небе проступили первые звезды, и все сразу погрустнели.
>
> Постепенно все встали из-за стола и разошлись. Эйзен сидел, подперев подбородок круглым кулачком, он улыбался, но уже невесело.
>
> Бомбардировка началась в 11 часов. На даче было слышно только, как далеко и глухо бьют над городом зенитки. Но спать уже никто не мог».

А ведь это благоуханное убежище — последнее перед дальним путем Эйзенштейна и всего «Мосфильма» в алма-атинскую эвакуацию, перед героическими казахстанскими съемками «Ивана Грозного»…

Среди бумаг Татьяны Григорьевны Винокур (1924–1992), выдающегося отечественного лингвиста и филолога, а тогда, в в войну, моей одноклассницы и первой подруги с детства, я нашла свой собственный забытый текст. Не осмелилась бы, разумеется, публиковать его (в силу явной наивности, глупости и самонадеянности высказывания), если бы не абсолютная аутентичность документа и не событие, которому он посвящен.

Речь идет о первом исполнении Седьмой симфонии Дмитрия Шостаковича в Москве 30 марта 1942 года в Колонном зале Дома союзов.

Таня, дочь Григория Осиповича Винокура, великого русского ученого, одного из основоположников «московской лингвистической школы», была увезена в эвакуацию осенью 1941-го. В знаменитом писательском Чистополе она страдала, рвалась в Москву и в итоге сбежала оттуда судомойкой на речном военном пароходе. Я старалась описывать ей по военной почте культурную жизнь, которая все же не затихала этой голодной, морозной (до минус 42 градусов), затемненной, с комендантским часом московской зимой. Но ведь немцев-то отогнали, настроение веселее, увереннее!

На четвертой странице программы симфонического концерта пишу и отсылаю «репортаж» и «рецензию» на великое творение гения. «Сотри все и храни программу» — так завершается карандашный манускрипт. Моя адресатка сохранила программу и даже не стерла сообщение — его поистерли, сделав иные строчки и фразы неразборчивыми, военная почта и время. И все-таки — с просьбой о снисходительности и с вынужденными купюрами:

> «Танюша! Первый концерт был 28-го в 1 дня, а второй 30/11 в 1.30. На первом была безумно пикантная[6] публика, все были… Публика одета была дивно. Я сидела в 25 ряду перед Брюшковым[7]с женой. Самосуд был в ударе с всклокоченной головой, очень смешно было смотреть на него за пультом… Теперь ближе к делу.
>
> Симфония мне очень понравилась. В первой части много шуму-грому, медь. (Оркестр, между прочим, расположен оригинально: слева все струнные, справа духовые). Первая часть идет 30 минут, все первое отделение. Скерцо очень милое, короткое и легкое. 3-я часть изумительная, очень лиричная, в духе классиков. Там в одном месте есть дивное соло альтов. Слушается часть с большим напряжением, да и вся симфония тоже… Успех был большой и 30-го особенно, так как домой идти нельзя было из-за обстоятельств сверху[8]. … Надеюсь, что и ты скоро тоже услышишь 7-ю симфонию… Н.З.»

Мы и заграница

Написано во второй половине 1960-х годов.
Найдено в архиве Н. М. Зоркой, впервые опубликовано в журнале «Искусство кино» (2008. № 4).

Наше поколение выросло в полном и абсолютном отрыве от запада, поистине за «железным занавесом». Речь идет не о чтении, изучении языков или истории, образовании и т. д. — если их никак нельзя назвать «западными», то трудно было бы назвать и «русскими», об этом потом. Речь о том, что «заграница» была для нас так же далека, нереальна, таинственна, как иные миры и планеты.

Во всяком случае — в нашем кругу, кругу всех моих друзей, знакомых, знакомых их знакомых. Следовательно, за редчайшими исключениями — повсюду. Ведь мы жили в Москве, принадлежали к «привилегированной» советской среде. Мама работала сначала в КУТВе[9], потом в Коминтерне[10], была референтом Димитрова и Мануильского, отец заведовал сектором новой истории в ИМЭЛе[11]. У нас дома (на 1-м Смоленском) несколько лет жил Хо Ши Мин, он тогда звался Лином. Летом на дачах мы гоняли вместе с коминтерновскими детьми — от немцев до индусов. В Отузах, доме отдыха КУТВа, я перевидала весь тогда угнетенный, а ныне свободный и счастливый Восток. По Кунцеву, где тогда был Коминтерновский дом отдыха, я хорошо помню Пика, Готвальда, Долорес Ибаррури и прочих коммунистических вождей, по ИМЭЛу — Ральфа Фокса.

Однако никто из знакомых за границу не ездил, в том числе и видные коминтерновские функционеры. За кордоном, как мне тогда казалось, бывали только разведчики. Например, друзья моего отца, некие Яша и Поля. В Москве они жили в красном кирпичном особняке на Гоголевском бульваре, недалеко от памятника, по левой стороне, если смотреть на Арбатскую площадь — дом этот и до сих пор за высоким зеленым забором. Еще у них была дача в Серебряном бору, и отец возил меня туда в гости. Я прекрасно помню Яшу с Полей и их интерьер: низкую диковинную мебель на полых и гнутых металлических ножках, клетчатые пледы, конфеты в больших коробках, диковинные вина. Полю в брюках, Яшу в роговых очках. Он легко и невзначай читал то Гейне, то Вийона, целые главы тогда мною обожаемой «Песни о Гайавате», знал двенадцать языков и всегда рассказывал всякие интересные и смешные истории. Яша и Поля подолгу отсутствовали, потом внезапно появлялись. Однажды они

приехали откуда-то с пятимесячным сыном Толей, разодетым в шерстяные пушистые кофточки и штанишки. В 1937 году Яша с Полей исчезли навсегда. У нас осталась фотография их сыночка, она есть и до сих пор. Потом часто, разбирая старые пакеты, я на нее натыкалась и думала, что же стало с этим несчастным мальчиком. Ни о нем, ни о его родителях я никогда больше ничего не слыхала. Так и не знаю, как звали Яшу и Полю на самом деле, как их фамилия, кто они, наконец.

Кроме Яши с Полей и коминтерновских иностранцев я не знала людей, побывавших за границей. Моя мама впервые попала туда, а именно в Карловы Вары, в санаторий «Империал», лишь в 1956 году. Перед самой смертью своей, в 1959-м, она месяц провела в Китае, а Индокитай, которому посвятила, бедняжка, всю жизнь, так и не увидела. Об отце и говорить нечего.

В доме жила красивая история о том, как папа ездил за границу. Ездил он в Латвию, когда меня еще не было, тоже в санаторий — видимо, на рижское взморье. От этой поездки сохранилась почтовая открытка с видом города над рекой, высокими шпилями, готическими башнями и средневековыми домами — каждый раз в Риге, с моста, когда едешь из Задвинья, я узнаю этот запомнившийся с детства берег. И даже до сих пор, когда говорят слово «Рига», вижу не саму Ригу, столько раз мною исхоженную, а ту открытку — ту «заграницу», где был мой папа!

Коминтерновские иностранцы и их дети, даже такие явно «заграничные» дети, как немка Вальтраучен (Троцци, как ее называли), вся в белокурых кудряшках и розовых платьицах будто с рождественской открытки, — все это были в моих понятиях не настоящие иностранцы. Они были уже наши. Их всегда окружала какая-то конспирация и тайны, из каковых иные я знала и свято хранила.

Например, я знала, что дядю Эрколи по-настоящему зовут Пальмиро Тольятти, а наш Лин никакой не Лин, а знаменитый вождь аннамитского народа Нгуен Ай Квак[12]. Он сам мне рассказывал, как мальчишкой в Сайгоне мечтал зайцем удрать с кораблем в Европу, как уехал из Индокитая, как жил в Париже. Но, конечно, под пытками врага я бы не выдала эти революционные секреты. Про Лина я растрепалась подругам уже во время войны, когда у меня появился вполне роскошный «гардероб» из двух костюмов — габардинового и чесучового, всяких шелковых кофточек и свитеров. Все это было перешито из маленьких, словно с худенького мальчика, вещей Лина, несколько лет после его отъезда хранившихся в чудесном бежевом чемодане на антресолях у нас на Афанасьевском. Ободравшись вконец, я самовольно, пока мама была в Казани, пустила в ход содержимое

чемоданчика. С самим же чемоданом Алла Парфаньяк [13] выехала сниматься в «Небесном тихоходе», а у нашей Эгли[14] до сих пор имеются трижды перешитые полосатые хошиминовы брюки.

Да, коминтерновские были явно не те. Настоящими иностранцами в моих глазах являлись такие, кто там, за границей, жил. Они-то и были притягательными существами какого-то другого измерения. Помню эпизод далекого детства. Мы с отцом, гуляя на Воробьевых горах, встретили американца с двумя девочками моих лет. Отец с ним разговорился, и долго-долго они сидели над Москвой-рекой, пока мы с девочками бегали и собирали одуванчики в лесу, тогда еще густом и незатоптанном. Целый день мы провели вместе, и отец пригласил девочек к нам в гости. Когда мы расстались, он рассказал, что американец — «спец», строил завод в Советском Союзе, очень интересный, симпатичный и умный человек, сейчас возвращается в Америку. «Как же, ведь он буржуй, разве буржуй может быть хороший?» — допытывался недоумевающий советский ребенок. Разъяснения сводились, насколько мне помнится, к тому, что субъективно, индивидуально, так сказать, буржуи могут быть хорошими людьми, хотя их класс в целом, как и весь строй, разумеется, эксплуататорский и обречен на гибель.

Несмотря на то, что девочки тоже были буржуйки, они мне очень понравились. Я с нетерпением ждала, когда их папа, в очках и клетчатом костюме, привезет девочек к нам на Смоленский — опять-таки на целый день. Моих родителей не было дома, они ушли на работу, предупредив няню Машу, что гостьям нельзя давать ни мяса, ни яиц, они никогда их не ели, потому что семья вегетарианская. Конечно, так и должно быть! Девочки-американки должны были от нас отличаться. Непременно! И запрет еще прибавил им очарования в моих глазах. Сто раз я бегала на кухню и проверяла, не подложила ли им легкомысленная Маша Молодкина мяса в щи, из-за чего девочки заболеют и умрут. И потом я еще долго волновалась, не попал ли в еду — например, в тесто — какой-нибудь желток, от которого у них будет сыпь или температура.

Мы играли с американками в нашем садике за высоким забором, у деревянного дома «лишенки» (где сейчас высится восьмиэтажный кооператив Вити Щипачева[15]). Я только что не стояла перед ними на голове, так расшибалась, и клад на чердаке показывала, и брата Петю в кроватке, какой он у нас хорошенький и веселый, и подружка Шурка, дочка дворника, выла им волком — у нее здорово выходило. Забавно, что ребенок инстинктивно вступил на путь показухи, которая столь пышно расцвела позже в

государственном масштабе.

А потом пришел мой отец, и мы повели девочек (как было заранее условлено) к ним домой в гостиницу «Балчуг», где они жили. Всё, кроме лиц самих американок, я помню в малейших деталях, что тоже очень характерно. Помню, как мы переходим Смоленский бульвар, идем мимо Торгсина по Арбату, по улице Коминтерна, жарко, девочки устали, переходим Москворецкий мост и попадаем в огромный номер «Балчуга», где нас встретила мама девочек — дивно красивая, нарядная, завитая, по-русски ни слова (девочки довольно хорошо говорили). Моя мама была совсем обыкновенная, носила стрижку, волосы назад с круглой гребенкой. Меня угостили заграничными конфетами и соками. На длинном низком буфете сидели огромные целлулоидные пупсы, но мне ни одного не подарили. Потом девочки уехали в Америку, я их больше не видала, и скрылось яркое, чудесное видение, оставив неизгладимый след в моей душе.

Во время войны наши арбатские закрутили романы с союзниками. Американские и английские военные запрудили Москву и толпились, в частности, в филиале Большого театра, где днем шли спектакли и куда мы бегали, прогуливая школу, на балеты. А впрочем, и на оперы, так как и на операх (которые мы, балетоманки, презирали) было, во-первых, тепло, а во-вторых в буфете торговали без карточек пирожными-«дырками». В то время как мы с Таней Винокур успешно действовали, получая эти «дырки» по три раза (для чего приходилось сильно ловчить), в фойе шел легкий и перспективный флирт с иностранцами.

Истории возникших союзов — браков, связей, их последствий — интересная и трагическая глава нашей жизни, которая могла бы дать материал десяткам документальных сюжетов, среди которых случай, подобный запечатленному Л. Зориным в «Варшавской мелодии», мог бы несомненно считаться счастливейшим и идиллическим. Здесь были и Инта, и смерть, и самоубийства в Сан-Франциско и Лос-Анджелесе, и служба в МГБ, все было. Я знаю несколько судеб, но это — другая тема, и к тому же я пишу только о том, что сама, своими глазами видела.

А видела я тогда, как кокетничает в фойе прелестная и пользующаяся всеобщим успехом Наташа Голованова, которая вскоре вышла замуж, уехала в Англию, а потом вернулась и опубликовала в «Правде» статью, что там, в капиталистическом мире, дескать, ужасно и нестерпимо. Сейчас Наташа примерная советская дама и живет у нас на Аэропорте.

Видела я, как подъезжает к театру в длинном черном лимузине со своим мужем, американским пресс-атташе, Люська Запольская, которая пела у нас в детской гнесинской школе

Мартышку в «Квартете» («Стой, братцы, стой!» — высоким и сильным голосом вступала Люська, а мы все хором тихонько: «кричит мартышка»). Люська раньше была уродка, курносая, вся в веснушках, а сейчас стала неслыханно прекрасна и эффектна. Люська в Америке прославилась, называлась «Юлия» (есть ее пластинки), слыла очень эксцентричной дамой и несколько лет тому назад умерла от рака, а американец потосковал и быстро женился на ее подруге.

Несколько раз я служила в фойе переводчицей своей приятельнице Ире В., которая «оформляла» (таков был наш жаргон) красивого англичанина-офицера, — мы с ним изъяснялись по-французски, благо он говорил еще хуже меня. Многие мои знакомые девчонки крутили с союзниками. Я их не осуждала и всегда старалась, как могла, им помочь. Я писала им, дурочкам, изысканные письма к их возлюбленным, давала на свиданья и даже на свадьбу одной девке, Верке Тощевой, свое единственное, подаренное мне мамой по случаю поступления в ГИТИС, красное файдешиновое платье — все в мелких обтянутых пуговичках и с огромными ватными плечами по тогдашней моде.

Будучи поверенной всех этих историй и интриг, я сама не только не имела никакой, пусть невинной, интрижки с этими американцами, но не допускала даже возможности чего-нибудь подобного. Здесь было две основных причины, одна глубоко личная, свойственная моему характеру, уже тогда вполне сложившемуся; другая — более общая. Свойством моей, так сказать, морали с детских лет был некий двойной счет, разница во внутренних требованиях к другим и к себе самой. Я, например, в школе дружила с «плохими» девочками, которые ужасно учились, много прогуливали, имели романы и т. д. Я их не только не осуждала, но одобряла и восхищалась ими. Сама же я, однако, училась хорошо, прогуливала только ради генеральных репетиций в театре, мальчишек презирала и была влюблена в Р. Н. Симонова в роли Бенедикта из «Много шуму из ничего». Так и теперь. Мне нравилось, как Ирка, Верка и прочие ходят в посольство и блистают в моем красном платье на приемах, как они курят сигареты «Кемел», жрут американский шоколад и т. п. Но сама я бы ни за что ни с кем из этих американцев не связалась. Все остальные — пожалуйста, это одно, но я — это совсем другое дело.

Никаких моралей и рацей этим девицам я не читала. Но когда однажды Парфаньяк, моя задушевная подруга, заявила, что хочет закрутить с иностранцем, я дала ей патетическую гражданскую отповедь. Алка порой это вспоминает и любит подчеркивать, что я «спасла» ее, удержав от шага, грозившего

такими опасностями. Здесь надо заметить, что мною двигала отнюдь не осторожность. Не пойму почему, но тогда, во время войны, царила полная свобода, никакой особой слежки, во всяком случае явной, за этими вояшками не было. А мы, арбатские, выросшие на своей магистрали вождя, прекрасно знали всех топтунов и оперов (называя их «жиркиными» — от «шпик»). Расплата пришла потом, в 1946–47 годах.

Нет, Парфаньяк, свою доверенную подругу, я предостерегала из высоко патриотических побуждений. Я говорила, что люди эти абсолютно чужды нам, будучи представителями совершенно иного общества, что они — торгаши, глупцы, пошляки, что нам с ними не по пути, что мы принадлежим своей советской родине и, когда она страдает, должны быть с ней, и прочее. Как сейчас помню, я жила тогда у Аллы на Кривоарбатском, мы с ней натопили железную печку, почитали немножко вслух из Фрейда, вдоволь похохотав (томами Фрейда мы топили), поели рисовую кашу, где редкие рисинки плавали в пене от топленого масла (Юрка Белявский, алкин сосед-инвалид, возил из Сибири масло, которое у нас в печке перетапливал и разливал в банки на продажу, а отходы отдавал нам). Завалились мы спать, и здесь начался задушевный разговор, когда я произнесла свою речь, достойную трибуны комсомольского собрания. Да, между тем ребенком, который расшибался перед девочками-американками, и семнадцатилетней патриоткой пролегла советская школа 30-х годов. Мое мировоззрение было четко выработанным, законченным, и первая трещина в этом монолите появилась лишь в 1947 году, когда нашей юной коммунистке (я подала заявление в ВКПб 10 мая 1945-го) зачли на собрании постановление о журналах «Звезда» и «Ленинград», ударив по голове — А. А. Ахматовой).

Правда, искренности и пафосу агитации идейно нестойкой и легкомысленной Парфаньяк способствовало то, что заграничные друзья наших арбатских красоток были, на мой взгляд, боями вполне серыми, несмотря на всю свою воспитанность, элегантность, доброту и веселье. Во всяком случае те, которых я знала — и американцы, и англичане. Они были «вояшки», очень похожие на наших, которые попадали в Москву с фронта, все в пайках и с банками тушенки. Мне не привелось встретить ни одной примечательной фигуры ни среди пресс-корпуса, ни среди офицеров. Встреча, которая меня поразила, запала в сознание, что-то там перевернув, произошла позднее.

Это было в 45-м году, уже после конца войны в Крыму, тогда полном пленными немцами. Они что-то копали, строили, рыли большими группами и ничего, кроме чуть презрительной

жалости, у меня не вызывали. Однажды из Алупки мы поехали на Ай-Петри, в экскурсию. Уже почти наверху автобус наш остановился то ли на заправку, то ли еще зачем-то, а нас всех выпустили погулять. У источника я увидела молодого парня, пленного, с ведром воды, разговаривающего с кем-то из наших. Я подошла. Парень в драном черном свитере и в очках, весь перепачканный, с прекрасными глазами, оказался студентом из Геттингена, философом.

Парень был обаятельнейший, умный, совершенно «свой». Я судорожно напрягла все свои знания немецкого и спросила его, читал ли он «Французские письма» Гейне. Он посмотрел на меня, как на безумную, и ответил по-русски, что знает их почти наизусть, как и вообще прозу Гейне, которую предпочитает его стихам. Еще не вполне поверив, я продолжала экзамен и пристала к нему, читал ли он «Принца Гомбургского» Клейста, Брентано и Тика, Гельдерлина и Бюхнера. Он сказал, что писал реферат о Клейсте, романтиков знал очень хорошо, но начал забывать, и что он удивлен, наоборот, что я знакома с этими писателями. Здесь нас вскоре позвали в автобус, и с огромной неохотой я ушла, прервав поразивший меня разговор. Парень долго махал рукой нам вслед.

Шесть високосных месяцев (в диалогах, протоколах, арабесках и заметках)

Машинописная рукопись датирована концом 1968 — началом 1969 года.

В сокращении опубликована посмертно в журнале «Новый мир» (2008. № 8).

Все заварилось из-за письма.

Письмо на одной машинописной страничке, в три-четыре абзаца, было вполне подобострастно адресовано и Секретарю ЦК, и Председателю Совета министров, и прокурору, и в газеты и содержало взволнованную просьбу о пересмотре дела Александра Гинзбурга[16]. Подписав его, я испытала стыд за собственную трусость: ходили письма посерьезнее и поострее, а я подписала это, самое безопасное. Правда, это было уже второе мое письмо, и если первая подпись явилась для меня определенной нравственной акцией, то этой я не придала ровно никакого значения и, пережив угрызения совести, забыла о ней и ни разу не вспомнила всю зиму.

Несоответствие невинного, мизерного повода и огромных для меня внутренних последствий со всей отчетливостью, впрочем ясной с самого начала, раскроется в будущем. Потому я и решила не упустить, записать, задержать на бумаге все, что волновало тогда меня и окружающих меня людей. Это записки глубоко частные, не представляющие широкого общественного интереса, записки бытовые, можно сказать кухонные. Тем не менее, при всей их частности, они есть документ времени. Я не боюсь предстать в них мелочной, суетной, злопамятной — каково время, таковы и люди. Маша и Андрей[17], когда вы вырастете, вы еще раз прочтете эти странички и вспомните, как мутузили вашу мамочку, вашу бедную тетю Неечку — и за что, черт побери?..

Год был високосный. Итак, шесть високосных месяцев.

Прологом к ним служат две недели Ялты. Цвел миндаль. Море было уже голубое. Мимо нашего окна шли к молу пароходы. Однажды утром белый заокеанский красавец-корабль мягко пронес совсем вблизи свои трехцветные, скошенные, кирпично-черно-белые трубы и целый день простоял у нас на рейде. Вечером, испустив победный прощальный гудок, сверкая яркими

огнями, маня цветными фонариками на палубах, он отбыл в свое прекрасное далеко, уменьшаясь и вспыхивая у горизонта в лучах прожекторов, которые блудливо и завистливо шарили по нему с берега.

Каждый день поступали зловещие московские новости. Телефон выкидывал порции страха: такие-то исключены, уволены, лишены степеней, отстранены от «идеологической работы», собрания, активы, голосования, резолюции, меня тоже ищут. Советовали: затаись, сиди в Ялте сколько сможешь, бери бюллетень.

Там, в Ялте, можно было понять, какое великое дело эффект отсутствия. Минутами становилось так плохо, как не было потом в Москве, особенно когда мы узнали про Люду[18]. Мы с Ритой не спали почти всю ночь, я плакала, а у нее сделалась нервная чесотка, и она до утра ворочалась.

Но защита моря, неба, холодной мартовской жары надежна. Ялта никогда не казалась мне более прекрасной. В густом тумане мы поднимались на Долоссы, и туман вдруг разом обрывался, открывая сверкающие снега и зеленые сосны Уч-Коша — я туда попала впервые. Гурзуф был тихий, пустой, благоухающий, в мягкой дымке, как в детстве. Крым снова был Крым. И главное — рядом были Маша и Мус, которые при всей своей отвратительной лени (их в походах приходилось подгонять, как коз, иначе они безобразно плелись) уже там показали себя друзьями, с которыми ничто не страшно, с такими — не пропадешь.

Уезжали 2-го апреля. Тихо шурша, такси отъехало от Ореанды и свернуло с набережной. Мы прижимали к себе три кипариса в горшках и цветущие розовые ветки. Накрапывал дождь. Те, кто оставались в Ялте, грустно стояли у подъезда. Они прощались со мной и целовали меня — вроде бы я разведчица из библиотечки военных приключений, которую сейчас закинут в тыл врага. Среди них мне хотелось бы заметить драматурга К., приехавшего накануне из Москвы и передавшего нам последние новости в качестве очевидца. К. еще раз встретится на страницах данного правдивого и печального повествования. Леня Зорин, Борис Балтер, К. и остальные махали нам вслед. А такси катило меня на Голгофу, взлезало на перевал. Прощай, море!

АПРЕЛЬ

Мы прилетели вечером. Нас фальшиво любезно приветствовала вредная лифтерша Нюрка. Со своими кипарисиками мы вломились в квартиру и тут же побежали наверх, застав Людку вполне бодренькой, веселой и на

бюллетене. Она рассказала, что к ней наладилось паломничество, будто носят цветы на могилку, и что когда она увидала одного одра-киноведа, поднимающегося к ней на 4-й этаж, она поняла, что тот совершает гражданскую смелую акцию и даже смягчилась к нему.

Оказалось, что дома меня никто не искал. Лежал пригласительный билет на коктейль в венгерском посольстве на 5 часов 27 марта — час, когда наших исключали на бюро райкома. Через несколько минут начали появляться люди и постепенно их набралось очень много. Все были перекошенные, но активные. Рассказывали всякие ужасы, но возбужденно пили и смеялись. За спиной у меня переглядывались. Когда я спрашивала, стоит ли мне 7-го, то есть через пять дней, выходить в кадр на передачу «Грета Гарбо» (передача объявлена), на меня смотрели как на больную или припадочную. Видимо, я чего-то не учитываю. Я не понимаю, что произошло за две недели, хотя, кажется, знаю все. А я, судя по всему, обложена с собаками, дело мое труба — такое впечатление я вынесла от первой встречи с Москвой.

— Манечку, Манечку не оставите? — взывала я ко всем, к брату Пете и к Рите.

Отвечали твердо, что не оставят, обещали: Манечка будет в порядке.

— Тогда, — сказала я, — я боюсь только одного — процедуры. Я боюсь, что они надо мной будут издеваться и я сделаю что-нибудь ужасное, например, расплачусь или напущу лужу.

— Ничего, — говорят, — надо все миновать легко, небрежно, с юмором.

— Буду, — сказала я, — стараться.

Я изложила свою программу, которую выработала в Ялте. Большинство осталось ею довольно, но почти каждый сказал, что еще хочет со мною поговорить подробно, дескать этот визит предварительный. Все разошлись.

В течение вечера у меня несколько раз пробегал по спине холодок. Было ясно, что мне надо ожидать самых больших жизненных перемен, что со старым покончено. Впрочем, я и в Ялте так думала. Я ложилась спать с чувством, что вот сию минуту начинается период испытаний и я к нему готова. Настроение у меня было хорошее. Все же в Москве оказалось лучше, чем я предполагала, — таков был итог вечера.

Наутро терапевт и невропатолог определили у меня криз. Начались дни, затопленные трепом, бесконечными разговорами. Я записываю главные сценки, иногда сокращая, иногда объединяя два-три разговора в один, но ручаюсь за точность смысла и

стремлюсь к максимальной точности выражений, насколько она возможна.

Не смею писать целостные портреты и никак не берусь объективно оценивать людей и явления, не претендую на выводы, имеющие какой бы то ни было обобщающий смысл, кроме глубоко личного смысла, непреложного только для меня самой. Моя камера совершенно субъективна потому, что берет один-единственный ракурс: мои отношения с теми или иными лицами, группами людей, организациями, учреждениями на протяжении шести месяцев. Камера делает рентгеновские снимки, направляя луч только лишь на одно: на взаимодействие этих лиц и групп со мной лично. В тот же период для других эти лица и группы, допускаю, могли повернуться по-иному. Я этого не знаю. Для моего рентгена бариевой кашей, которую заставляют глотать при просвечивании желудка, служит та ситуация, что впервые за всю мою жизнь, небогатую событиями и переменами, статичную и ровную, я для них всерьез закачалась. Закачалась — и вот что из этого получилось. Рентгеновские снимки, собранные мною за эти шесть месяцев, будут храниться до конца дней моих в особом конверте.

Лежу в постели.

— Здорово, Нейка. Привет от беспартийных[19].

— Ой, мои дорогие. Вот кого я рада видеть! Как себя чувствуете?

— Прекрасно. Легко *(ржут)!*

— Ну, а как публичка реагирует? Были где-нибудь?

— Были всюду. Я в театре был. В редакции приходишь, в ВТО, все очень хорошо встречают. И в институте тоже.

— Не боятся? А как с работой?

— Работы полно. Вот сейчас от тебя пойду в редакцию за здоровым кирпичом. Месяца на два. Редактирование.

— А я сегодня выступал на одном ученом совете *(смеется)*. Я там еще числюсь.

— Из института вышибут?

— Уж наверно. Мы написали заявления, что просим не принимать организационные меры до решения по апелляциям. Но у нас не взяли. У Людки взяли, а у нас нет. Велели переписать и еще чего-то.

— Про ваш институт вы мне лучше не говорите. Это бог вас наказал за ваши штучки. «Как это будет для института? Институту хуже, институту лучше» — вот и получилось. Я давно бубню. Человечество погибнет только потому, что не слушает моих указаний. Посмотрим, как сейчас ваш институтик будет

себя показывать.

— А он уже себя показал: актив проголосовал единогласно. Говорят: ради нас. Это бред. Пора тактики прошла. Наступило время индивидуальных решений. Каждый должен действовать исходя из своей совести и только. И ты никого не слушай.

— Я, ребята, боюсь, что будут сильно кричать. И еще боюсь участкового. Представляете, придет участковый и начнет выселять из Москвы за тунеядство. Из союзов попрут?

— Ну уж, наверно, попрут. Но ты не бойся. Кьеркегор сказал, что страх ничто.

— Вот тебе и ничто. Есть же страх!

— Кьеркегор говорит, что если вдумаешься в страх, проанализируешь, окажется ничто.

— А участковый?

— Не дури со своим участковым. До него еще далеко.

— Значит, проживем?

— Конечно, проживем.

— Я рада, что вы такие веселые. Пока вы и Людка в самом большом порядочке из всех. А остальные какие-то нервные, чокнутые. Как я вам завидую, вы уже все прошли, а вот что со мной будет?

— Ничего. Лежи, мы еще к тебе придем *(хохочут)*.

* * *

— Ну, вот, Неечка, такие дела.

— Что — очень плохо было? Кошмар?

— Ужасно. Не хочется жить. Решил уехать. Уезжаю и никаких собраний. Все. Меня нет. Не желаю.

— А я как же?

— Лежать.

— Лежать — это понятно. Но, строго говоря, какой толк в лежании?

— Толк такой, что нужно определить сверхзадачу в создавшемся положении. Сверхзадача, по-моему, одна: остаться. Конечно, не ценой потери личности и не ценой подлости. Чем больше ты выиграешь время, тем легче осуществить сверхзадачу.

— А верно ли ставить такую сверхзадачу?

— Безусловно, верно. Видимо, двадцать лет даром не проходят, вырабатывается привычка. Есть она и у тебя. И у всех нас. Никто ведь раньше — ни X., ни Y., ни Z. и ни ты не подали заявление. Что же сейчас изменилось?

— Так то заявление подавать, делать акцию. А тут тебя турят,

говори спасибо и привет.

— Нет, Неечка, тут ты заблуждаешься. Привычка есть привычка, и ты ее тоже не чужда — все-таки больше двадцати лет что-нибудь да значат. Я, например, прямо тебе скажу — мне было бы худо. Я ставлю себя на это место и легко мог бы на нем оказаться, как ты понимаешь, и вот мне было бы худо. Я бы осуществлял сверхзадачу, о которой мы говорим.

— Ну, а в чем худо? Что конкретно?

— А вот то, что я бы чувствовал себя изгоем. Мне было бы неприятно ходить в театр. В ВТО, скажем, я бы не зашел выпить коньячку, а я туда очень люблю заходить.

— Ну, это уж бред, мне кажется. Вот Х. был в ВТО, говорит, его все целовали. Так неужели бы тебя не стали целовать? Сейчас ведь не 49 год, все умные стали.

— Х. сейчас так думает, а я на него смотрю с тревогой. Ему очень большие трудности предстоят. Тем более, что ему не миновать возвращения в ряды рано или поздно. Как и остальным. Это дело мертвое. А почему бы не зашел в ВТО, потому что я знаю, что, скажем, Эскин встретил бы меня прекрасно, но если бы в эту минуту в кабинет вошел Царев и увидел нас вместе, ему потом было бы неприятно. Вот потому бы и не зашел.

— Ну, неужели нельзя тогда плюнуть на ВТО? Разве бы в «Современнике» тебя встретили не так, как всегда встречают? Олег Ефремов или Табаков?

— Я бы не чувствовал себя так, как всегда. И не пошел бы. Никуда бы не пошел. Быть кабинетным деятелем типа Б. я не могу. Нет тех данных, темперамент не тот. И уже упущено время. Возраст не тот.

— Но ведь я совсем по-другому всегда на все это смотрела, ты же прекрасно знаешь. Тысячу лет я твержу, какой у меня жуткий комплекс причастности.

— Комплекс — одно, комплекс у всех у нас. А привычка к определенному образу жизни — другое. И ты здесь по поводу себя ошибаешься.

— Я бы пошла в ВТО, это уж точно. И пошла бы, и коньяк пила, а кто со мной не хочет пить, пусть гуляет.

— Ну пошла бы в ВТО — ладно. Но, учти, ты не Аверинцев.

— Да, я, к сожалению, не Аверинцев, но Аверинцев мой идеал, и я мечтаю быть Аверинцевым и буду, в меру своих умственных способностей, конечно.

— Нет, не будешь. Возраст не тот. И данные не те. Чего-то нет, а чего-то лишнее. Но это хорошо. Ужасно, если бы ты была Аверинцев, хотя он мне очень симпатичен, я им восхищаюсь. Но ты, увы, не Аверинцев и им никогда не будешь. Потому-то в

создавшемся положении надо действовать по сверхзадаче, то есть приложить все силы к строгому выговору. Сделать это еще нужно потому, что иной выход ничего не меняет. Вот В. — он беспартийный, но разве у него не такая же ситуация? Все то же самое. И так же его будут прорабатывать, только на профсоюзном собрании или на дирекции, и так же руку будет поднимать. И ты будешь, даже оказавшись беспартийной. Это дело безнадежное. Надоело. Не хочу. Уезжаю с их голосований, нет меня. Не желаю.

— Вот видишь — ты не желаешь. И я не желаю. И к черту эти сверхзадачи. В ваши общественные борьбы я никогда не верила, в них не ввязывалась, в прогрессы не встревала, разве что в массовке вылезешь сдуру на трибуну. Моя вина, что по слабохарактерности торчала в этом мерзостном институте. Из-за проклятых четвертого и девятнадцатого и по привычке. Вот и получаю сейчас. Ушла бы вовремя, когда собиралась, была бы в полном порядке, плевала бы на все.

— Ну и тебя исключали бы в союзе. Там лучше что ли?

— Лучше, потому что там меня никто не знает и там я полный нуль. А здесь! Хотя я все-таки надеюсь, что у них совести хватит сейчас, пока я валяюсь, поднять некоторую волну по поводу моих исторических заслуг перед IV томом и перед передовым удмурдским киноискусством, а также за мой основополагающий труд — историко-революционный фильм. Все-таки 20 лет переписывала их муть и свою такую же точно прибавляла. Проследи, чтобы начали кричать, что без меня все погибнет, что, дескать, удар в меня это по основным трудам института.

— Я уезжаю — меня нет. А говорить это, естественно, должен ваш сектор, и я думаю, что так и будут говорить. Кстати, сегодня я встретил Ф. С. Он шел к Кружкову. Наверное, для того самого.

— Ну, молодец Ф. С. По правде сказать, не ожидала.

— Беда только, что Кружков[20] уж очень на тебя взъярился. Всем повторяет, что ты скрыла от собрания, что подписала письмо. Он же человек дисциплинированный и считает это преступлением перед партией. Действительно, как это неудачно вышло.

— Господи, когда я полезла на трибуну из-за этого Чекина, я забыла, что есть еще мое письмо. Мне и в голову не приходило. Но я считаю, что сейчас мне это выгодно. Вот в этом пункте я так буду себя ругать, так каяться. Прямо с этого и начну, тем более, что правда — это полное идиотство было. Ну, до этого еще будет время все обсудить и продумать. Сейчас мне что делать?

— Лежать и лежать. Счастливо, Неечка.

* * *

— Неюля, тебе Леня Зорин может одолжить тысяч пять-десять?

— Зачем?

— Запомни, в 49 году, кто раньше всех выплыл? Борщаговский. Пока все остальные чего-то там шебуршились, он сел в Ленинку и написал роман. Симонов ему дал денег. Вот ты сейчас садись и напиши книжечку за два месяца. А денег у Лени возьми.

— Значит, думаешь, сама я ничего не заработаю?

— Положение очень серьезное. Тебя называли на активе рядом с Людкой, чуть ли не первой, как бы уже среди исключенных. Видимо, это решено. Печатать, конечно, не будут. Кто же будет? Из института, конечно, тебя уволят. Вообще, может быть, имело бы смысл пойти к Покоржевскому.

— А что я ему скажу? Не говоря о том, что сроду никуда не ходила.

— Не ходила, потому что незачем было ходить, а сейчас пойдешь. Ну ты скажешь, что, дескать, подписала письмо во имя интересов нашего общества, демократизации и так далее. Что хотела, как лучше…

— А он заплачет от умиления! Одно простительно: ты беспартийный. Думаешь, мы что-нибудь другое когда-нибудь говорим?

— Совсем неважно, что ты будешь говорить. Важно, что ты пришла. Явись на женском обаянии, то-се и все тут. Я и Людке советовал.

— Да ему-то ведь до фени. У него кампания. Хотя бы Мерилин Монро покойная к нему приперлась голая, он скажет: снимай подпись. Да еще велит объяснительную записку писать.

— Ну и снимешь в крайнем случае, подумаешь! Себе вполне можешь сказать, что ты в интересах общего дела сейчас отступишь назад, чтобы потом сделать два шага вперед. В конце концов, чем ты больше пользы принесла — скажем «Портретами» или своей подписью? Понятно, что каждому хочется быть порядочным, и я представляю себе, что, подписывая письмо, ты на минуту становишься счастливым и свободным. Все равно, как если бы я трахнул прекрасную девку. Но если потом мне придется ей алименты платить всю жизнь! Между прочим сейчас, как я понимаю, пойдет крупный откат, и не снимут подписи только единицы, избранные. И это нормально. Остальные, которые просто гуляли и подписывали, конечно, не ожидали такого закрута. Я же предупреждал, я был уверен, что этим кончится, и

вот пожалуйста. Доигрались. Представь теперь реально свою жизнь. Представь себе, как ты сидишь дома одна и тебя никуда не зовут. Учти, что общество жестоко. К тебе походят максимум две недели, и мода на тебя кончится. Не надейся, что сенсация будет долго продолжаться.

— Но ведь я же только о том и мечтаю, чтобы меня никуда не таскали и не дергали. Вот и сбудется. Не было бы счастья да несчастье помогло.

— Это сейчас так кажется, когда тебя рвут на три части в одно и то же время, а ты ругаешься и отматываешься. А вот когда действительно **никуда** и **никто** не позовет, ты поймешь, что почем.

— Ладно. Это старый разговор. Предположим, что я умру, если не придет приглашение в дом кино, куда меня на приводе таскают на дежурство. Пусть я утоплюсь, не поехав на семинар в Болшево или не попав на ваш ублюдочный симпозиум. Раскалываться-то я все равно не могу.

— А я тебя и не уговариваю раскалываться. Просто подумать надо серьезно. Неюля, дорогая.

* * *

— Привет, крымская красотка! Как загорела! Я к тебе по делу, только тихо. Мы тут всячески мозговали, как быть. Сама понимаешь, что никакой публичности сейчас быть не может. Нам уже сказали, что тебя и Людку не привлекать, но вам об этом не говорить, а если вы что-нибудь попросите, ответить, что все уже распределено. Но, конечно, так не будет. Во-первых, твоя статья остается за тобой, ты ее спокойно пиши, сдавай, а мы все устроим. Я уже перекинулась с М., спрашивала, можем ли мы располагать его подписью. Он ответил — о чем вопрос? Я полностью в вашем распоряжении. Более того: мы будем давать зеленую улицу такому-то или такому-то товарищу, он за две недели получит хорошую сумму, но при условии отчислений в ваш фонд. А иначе не получит. Все согласны, все хотят вам помочь. Так что ты не волнуйся, все будет в порядке, только надо действовать очень тихо.

— Спасибо за заботу. Вот я встану, зайду к вам, там виднее будет.

— Знаешь, лучше не надо. У нас есть такие сволочи, которые тут же доложат, что ты была! И пойдет: что это она ходит. Я сама тебя буду навещать, ты не волнуйся.

— Ну ладно, заходи! Спасибо.

* * *

Лежу. Приходит компания, человека четыре. Раньше никогда не бывали или бывали редко. Приносят цветы и торт. Рассказывают разные истории, случаи, анекдоты. Острых углов не касаются. Со значением передают приветы от главного редактора такого-то, от критика такого-то. Уходя, одна из посетительниц конфиденциально задерживается у моего одра.

— Вот что я хотела тебе сказать: ни о каких договорах сейчас речь идти не может. Даже если бы мы их раньше с тобой заключили, сейчас бы расторгли в минуту. Так что ты об этом не жалей. Однако есть другие пути, понимаешь сама. Сейчас мы срочно делаем один сборник. Договор заключаем на П., а составлять будет Люда. Возьми себе там статей сколько хочешь, разумеется под чужими фамилиями. Еще есть одна работа, неинтересная, скучная, но на крупную сумму. Хочешь, оставлю ее тебе. Только никому ни слова. Ты знаешь, какие у нас сволочи. Доложат, и из этого могут поднять бог знает что. Так что молчок. Обещаешь?

— Обещаю. Встану, приду к вам.

— Приходи, будем рады.

(Про сволочей — увы! — оказалось правильно. Один критик, которому балда Людка стала заказывать статью в этот сборник, прибежал скандалить, что ему заказывают обреченную на неиздание статью, так как составитель Белова. С такими случаями пришлось столкнуться впоследствии не ей одной. Хотя все же доносов и неприятностей в этом смысле было мало.)

* * *

— Здравствуйте, Неечка Марковна! Как жизнь? Как ваш криз? Выглядите вы очень плохо, надо беречь себя. Что решили? Я вам советов давать не собираюсь, не беспокойтесь. Я считаю, что в данной ситуации никто не имеет права оказывать ни на кого давление. Каждый решает сам и выбирает себе позицию. В конце концов жизнь есть жизнь Я вас ни за что не осуждаю. А вот ваших прекрасных друзей, которые проголосовали на активе, я глубоко презираю. Их политиканская позиция мне глубоко противна. Единственный, чья позиция мне симпатична, это О.

— Какая же у него позиция, интересно?

— Очень верная и принципиальная, на мой взгляд. Просто он говорит, что надо идти до конца.

— И он на активе голосовал против резолюции?

— На активе его не было.

— А! А теперь как он собирается идти до конца?

— Мы сегодня с ним на дежурстве говорили, и я полностью разделяю его позицию.

— Но что же все-таки?

— А то, что он тоже очень осуждает ваших дорогих приятелей из бюро, которые играли в либералов и прогрессистов, а потом проголосовали. Он голосовать не будет. Противно, я просто не могу смотреть на этих людей.

— Слушайте, а почему бы вам не пойти к Кружкову, не бросить ему в лицо трудовую книжку? Скажите ему, что вы не желаете работать в институте, где так обошлись с Пажитновым, Шрагиным и Беловой.

— Я беспартийная.

— Но вы член профсоюза и у вас есть трудовая книжка. Бросьте ее. Подайте заявление об уходе. По-моему, это будет очень принципиально. А то что же на диване орете, а сами ничего не делаете.

— Я не могу. К тому же я человек маленький. <…>

* * *

— И все-таки нельзя себя вести как ты. Это чревато опасностями. Мне ясно, что нечего здесь лежать и нужно выходить как можно скорее, пока ты знаешь, в чем тебя обвиняют, принять, получить своего строгача — и оревуар. А то завтра объявят, что ты американская шпионка и племянница Никсона…

Сочувствующая приятельница, охваченная искренним порывом страха, возмущения несправедливостью и тревоги, полагала, что открывает мне колумбов материк первозданной истины. Для меня же с первых слов ее вырисовалось то, что я уже 20 раз слышала и должна была еще 20 раз услышать, названное мною «схема A^1». За шесть месяцев я кротко приняла множество советов-наставлений, которые очень рано научилась мгновенно распознавать и располагать по схемам.

«Я позволю себе, простите меня за бестактность, дать вам совет, ну, просто как старший. Как человек опытный. Я отлично понимаю все ваши чувства и разделяю их, надеюсь, вы в этом не сомневаетесь, но мы — увы! — живем в мире и должны учитывать политическую реальность. Молодцы-чехи, как точно они нашли этот термин — именно „политическая реальность“…» — э, думаю, пошла схема «B^1», и верно!

«Вы меня простите, но вся ваша истории с этими письмами

откинула нас на десять лет назад…» — узнаю родимую «Г[1]», и так далее. Всего насчитала восемь основных схем.

Подруга двинула «схему А[1]», самую ходовую и, на ее взгляд, убойную. По этой схеме необходимость раскаяния диктуется интересами общественной пользы. Схема не нова и уходит в глубины социалистического сознания. Согласно ей же, задолго до конкретной ситуации, о которой идет речь, следовало:

• вступать в партию — лучше там будем мы, а не подонки;

• делать карьеру — пусть лучше крупные посты занимают порядочные люди;

• ездить за границу — а то нашу страну там будут представлять идиоты;

• хоть удавись, сообразовываться с обстоятельствами, соблюдать тактику, вынужденно допуская небольшой компромисс, — в следующий раз принесешь много добра хорошим людям и Идее…

Приятельница настраивала себя на высокий лад борьбы за прогресс, кипящий последние пятнадцать лет вокруг зеленых столов заседаний. Но я-то знала, что общественная польза моей дорогой собеседнице в целом без интереса. И ждала, когда на классицистский контур «схемы А[1]» наложится иной чертеж — «схема А[2]». Дело в том, что все схемы парные. Если в схеме со значком [1] идет речь о долге и идее, во второй — о прожиточном минимуме и доппайке. Наложение происходит полное, пункт в пункт, линия на линию. Когда будет свободное время, я вычерчу чертежи, напишу научный комментарий и представлю сие открытие на суд В. В. Иванову — оно, быть может, явится моим важным вкладом в современный структурализм.

— Неужели из-за какой-то муры ты пустишь под нож все, чего добилась таким трудом, бессонными ночами, страданиями, совершенно честно, сама, одна? Ты ведь человек общественный. Да и Машу надо кормить.

— Ты не волнуйся, — отвечаю я. — Я полы по квартирам буду мыть и натирать. Восемь рублей в день брать буду. Окна не могу, а полы я здорово мою. А Белова устраивается почтальоном.

Сочувствующая приятельница сидела на кухне и не ведала, что она есть рупор. С нею прорвались и расселись и ее устами вещали все выстроившие себе квартиры на Аэропорте, все вступившие в творческие союзы, все обедающие и пьющие коньяк в ЦДЛ, доценты и старшие научные сотрудники, совместители, лекторы, авторы «Вечёрки» и «Вопросов литературы», все вызывающиеся в ЦК к тт. таким-то, все посетители премьер и просмотров, гости банкетов, делегаты пленумов в Риге и Фрунзе, члены специализированных туристических групп в Хельсинки и

Париже, члены конференций в Софии и Пуле, члены общества «Знание», члены парткомов, члены симпозиумов и семинаров, члены бюро и правлений, члены дачных кооперативов, члены художественных и ученых советов, члены и член-членов Литфонда, жены писателей, жены профессоров, любовницы директоров, все, кто утром не вешает табель, все, кто «сладко спят и вкусно едят» (это слова приятельницы), все пробившиеся, все достигшие, все приобщенные, все служащие советского искусства, все флейтистки, арфистки, альтистки, сопрано, официантки, массажистки, маникюрши и косметички режима — далекий друг, желаю вам счастья, простите мне столь грубое подражание.

«Ты — наша, ты — наша», — вопили они, подмигивая, вцепляясь в меня своими короткими пальцами в средне-дорогих, с кораллами и бирюзой, кольцах, одергивая шерстяные платья, неважно сшитые в ателье Литфонда, кутаясь в мохеровые шарфы, под столом высвобождая усталые, отекшие ноги из импортных 45-рублевых туфель. Ты — наша, ты — как мы, ты — достигла, ты — член, ты — в Переделкине, ты — в Риме! Ты даже лучшая из нас, потому что другие скурвились, а ты сумела и капитал приобрести и невинность соблюсти, сама, своими руками, одна.

Тебя нельзя отдать! Как же? Сегодня ты, а завтра — мы, так что ли? Бликом врезается: коммунальная квартира юности, нету ванны, запоротые хамами первые статьи, не принимают в аспирантуру, нечего надеть на вечер, 400 рублей старыми оклад, к 9-ти на работу, кругом музейные крысы… Удрученные родители, любимые учителя, которых шельмуют и громят с трибун 49 года…

Прочь, страшное видение! Все это в прошлом. Мы прописаны на Аэропорте. Мы сегодня идем в «Современник» на «Большевики», а завтра тяжелый день — в 10 семинар с творческой молодежью, к 12 — вызывает секретарь Союза, в 2 — обед с какими-то исландскими поэтами (хорошо хоть можно будет заодно перетереть с Б. в ресторане), в 3 — заседание, в 5 — портниха, расставляет юбку, в 7 банкет, аспирант-туркмен защитился, будь ему неладно.

Нельзя, нельзя! Кончай валять ваньку! Мы-то знаем, как непрочно, как зыбко все это, создаваемое годами и будто бы подкрепленное календарями ЦДЛ и Дома Кино, пригласительными билетами, вызовами в Большой дом, рукопожатиями М. и Н. Не такие люди летели! А тут сама! Ты не понимаешь, что с тобой станется!

За свою жизнь я выслушала немало фантастических историй, версий, анализов, разборов и прогнозов по поводу своей

личности, никоим образом не загадочной и ясной, как пареная репа. У меня было выявлено большое количество разнообразных комплексов по любому поводу. В течение последних двадцати лет я должна была поочередно 1) спиться, 2) продаться, 3) обуржуазиться, 4) лезть в первые критики, 5) кончить свои дни в скиту, и еще многое другое.

Бедные мои креслица, бедный комод и тумбочка, как любит вас называть братец Петя, в каких умозрениях вы ни побывали! Вы, привидевшиеся мне так давно в стихах Дениса Давыдова, в желто-белом доме в Отрадном, когда Наташа стояла ночью у окна, в четырехстопном ямбе, в Лефортове, на Моховой, которую я любила припадочной любовью, — вы казались самым явным знаком душевного неблагополучия! Вы, которых надо было найти, очистить от паутины, высмотреть, вылечить, вы — бедные мои друзья, свидетельствовали о задавленных страстях, о комплексе аристократизма, о пижонстве, о соревновании с дочерью миллионера Вандербильда, о бездуховности, о стандартизации. Вооруженные психоанализом, мои друзья прикладывали ко мне типовую патронку, среднеарифметическое из С. Аллилуевой, Е. А. Фурцевой и З. Богуславской. Но все это имело место в мирные благословенные времена поэзии и фантазии.

Теперь, наконец, я узнала, что все это были глупости и вымыслы. Я узнала, кто я и какая мне цена. Мне цена 300 р. по бухгалтерской ведомости. Я — это мое звание, степень, членства, комиссии, в которые меня иногда пихают, пригласительные билеты, которые мне присылают. Я — это мое положение где-то на 112-й сверху и 467-й снизу ступеньке социальной лестницы. Помимо них — зеро, небытие. Я ими исчерпана. И мой «ампир» не какой-нибудь там комплекс, а мебель красного дерева и карельской березы в двухкомнатной кооперативной квартире, имеющая материальную стоимость вложенных в нее денег, а также вещественный эквивалент моего социального положения на ступенечке: хуже-ниже Филимоновой, лучше-выше Парамоновой. У меня есть все, а не будет ничего. Никто ко мне не придет уже через две недели, когда кончится сенсация. Нуль. Не существую. Забвение.

Но как обидно, как жаль! Сколь малого я достигла, как мизерно мое благосостояние! Жила-была девочка в угловом арбатском доме 17/7, читала книжки, сто раз бегала на «Принцессу Турандот» и верховодила в окрестных дворах. «Все — сдавать пузырьки!» — кричала девочка. Волокли из пыльных шкафов, тащили пузырьки в аптеку на Поварскую. «Все — на Кривой, лезем к Мельникову!» — и все перелезали через забор, в темный сад, и глазели в окна таинственного, марсианского,

конструктивистского особняка архитектора Мельникова. Какая живая, смышленая была девочка. И к сорока годам так мало! И то — под серьезной угрозой!

Не пойдет! — возразила я.

Муций Сцевола с раскаленным ножом, Фиеско в черной полумаске, вождь фронды в засаде вставали теперь из рассказов обо мне, переданных на кухне приятельницей. ЦДЛ, ВТО и Аэропорт, напрягшись, имели все основания ожидать героического рывка. В это время у меня оставалось уже 55 кг весу, руки тряслись, разодранное в мелкие клочья сердце то останавливалось, то билось как пулемет, отдаваясь в висок. <…>

…Тут вдруг заплескалась под солнцем прозрачная волна, встали зеленые берега в гранитных скалах, белые пески, корабельные сосны, молодой ельничек, и прямо к воде сбегают отрядами подосиновики и белые. Легко оттолкнувшись, пошла по большой воде просмоленная красавица-лодка с высоким носом, с надутыми парусами. «Нигде, никогда мне не было так хорошо как там, на Онеге», — говорил братец Петя. Лодка неслась, вокруг ныряли серебряные рыбы, было видно гранитное дно, мы с Машкой прыгали и переплывали губы, вверху летали чайки и ярко светило нежаркое солнце…

— Вот исключусь, уволюсь и собью грандиозный поход. Возьмем напрокат палатки, наберем всякой всячины и рванем на Онежское озеро. Будем жарить шашлык и жрать малину с кустов, во какая там малина, крупнее садовой. Только мотор купить надо, а его трудно достать, увидите случайно в спортивном магазине, тут же хватайте мне, я приеду. Запомните «Ветерок-8», как у Петьки…

— Тебе бы отдохнуть надо, какие там палатки, — перебила приятельница, скроив гуманистическую физиономию.

— Ну, и где же прикажете отдохнуть?

— В Каролищевичах тех же или по крайней мере в Малеевке, где…

Но я ее уже не слышала. Убежала светлая, пресная, прохладная, хрустальная онежская волна, и с бульканьем, урча, полилась из шланга субаквальной ванны (кишка в рот, кишка в задницу) вода смердящая, вся в комках вылезших волос и в какой-то дряни, в слизи и кале, закапали из ржавых кранов в кружки с носиками целебные минеральные, стимулирующие мочеиспускание и отход газов, газы отходили, дробно сыпались камни из печени, ели мясо в горшочках массажистки и косметички, поставленный голос классика раскатывался над переделкинским парапетом: «Я вообще не люблю и не употребляю в пищу молочное…»

Мой сектор

У меня сидела Галя Медведева[21] и рассказывала последние новости, концепции и позиции, родившиеся в плодотворных дискуссиях дежурных на черном диване в вестибюле института. Ей я подкинула свою позицию относительно IV тома истории советского кино, где мы вместе с ней создали необозримую бодягу — русскую главу. Мысль такая: без меня том закончить невозможно. Я объяснила Медведевой, что IV том, редакторами которого мы являемся с Беловой, — мой единственный шанс. У Беловой, как известно, героическое фронтовое прошлое и немало других достоинств, к счастью, оцененных директором института тов. В. С. Кружковым. Мое фронтовое прошлое — увы! — только лишь IV том — незавершенная великая работа Института Истории Искусств. Медведева обещала эту позицию поминутно толкать всем и каждому.

В это время с красивыми тюльпанами и бутылкой румынского шампанского вошел Я.Т. У него были трудные дни: он уезжал в Будапешт на симпозиум. Я встала с постели, и мы пошли на кухню обедать.

— Иду из Союза, — сообщил Я.Т. — Говорил и по вашему поводу. Дела не так плохи. Сказали, что в Союзе никто сам не будет проявлять активность: ни прорабатывать, ни тем более исключать. Но, конечно, все зависит от Союза писателей. Если там что-нибудь начнется, сразу пойдет цепная реакция. Но сами они не будут.

— Молодцы в Союзе, гляди какие благородные оказались!

— Ну, а что с институтом, ты, наверное, знаешь. Ну, вашу с Людкой статью из «Вопросов киноискусства» вынули. Вера Холодная твоя как будто идет — кому она нужна? Вас с Людкой с редакторов IV тома сняли — ну, это понятно, конечно. Но сейчас идет борьба за то, чтобы вы остались авторами — ты в русской главе, Людка — в кинодраматургии. Редактором тома Сережку назначают. Уже вызывали.

(Так! Вот-те здравствуйте! А я тут Медведеву накачиваю!)

— Здорово, — говорю. — Быстренько. Что, Ф. С. работа?

Я не успела перевести дыхание от сокрушительного удара под дых, как с пол-литром, в сопровождении своей жены вошел Ф. С., зав. сектором, мой уважаемый шеф. Он был очень оживлен, возбужден и с ходу начал рассказывать что-то про козни и сплетни, переходя к «Вопросам киноискусства», IV тому и своему разговору с дирекцией.

— Ты не волнуйся, ешь мясо. Бог с ними, — твердила я, — желая быть хорошей хозяйкой и избежать скандала.

Он же никак не хотел остановиться.

— Я им говорю: в 49 году некоторые люди печатали космополитов, и что теперь? Теперь они честно смотрят людям в лицо. Я им говорю: в I томе такие главы, как Кулешов или ФЭКСы, написанные Зоркой, может написать только специалист, который три года сидел на этой теме… А IV том, я им говорю, вы увидите — выйдет за тремя подписями: Белова, Дробашенко, Зоркая…

— Ты ешь, черт с ними.

— Ты пойми, невозможно оставить вас редакторами: Белова исключена из партии. Перед тобой я считаю своим долгом быть честным — вопрос о твоем исключении предрешен. В институте комиссия. Чекин копает под сектор. Тучи над сектором. Наш труд…

— Ничего, вот все уляжется, я выздоровею и, когда пройдет волна, подам в суд на Чекина за клевету. Чего это он тебе и «Рублеву» антисоветчину шьет![22]

— Что ты! Что ты! *(с ужасом)* Ни о каком «Рублеве» сейчас и упоминать не надо, наивная ты. И вообще все это неважно, не обо мне и не о Рублеве речь. Я сегодня Чекина встретил и ему: «Игорь, чего ты суетишься, у тебя же рак…» А вашу статью вынули, в общем, правильно, честно сказать, вы с Людой тогда ее по замечаниям не совсем доработали… Положение в секторе очень напряженное…

И пошел, пошел, пошел, что сектор надо спасать и нас надо спасать. А как? Способы спасения я уже знала: спасать, вычеркивая отовсюду и выгоняя отовсюду.

Тем временем пришли еще люди. Это была Ируся[23], вся сверкая красотой, бледная и прекрасная. Я ее видела после Ялты в первый раз. Она еще ходила неопознанной. Галя у нее была больна. Пришел с вином, очень веселенький, и Дезик Самойлов за Медведевой. Все перешли в комнату за стол. И я сидела за столом, впервые так долго. Мне было очень и очень паршиво. Это один из самых тяжелых вечеров, оставшихся у меня в памяти шести месяцев.

Сидели, беседовали, чуть отвлекшись, благодаря новым посетителям. Тут я попросила налить мне водки и сказала тост.

— Хочу выпить за оперативность. За оперативность, которую высоко ценю и которой, по правде сказать, не ожидала от своих дорогих коллег. Сейчас, пока мы здесь так уютно сидим и выпиваем, на телевидении бригада девчонок, которые работали со мной всего лишь один раз на «Вере Холодной», вкалывают сверхурочно вторую смену, чтобы не сняли мою передачу «Грета Гарбо» — она объявлена на послезавтра. В это же время, пока я

здесь лежу с бюллетенем, только три дня как вернулась из отпуска, пока еще совершенно неизвестно, что со мной будет — я уже вычеркнута отовсюду, снята — и где? — в бесконечно родном мне секторе, так горячо меня обожающем. А ведь как неожиданно могут повернуться события! Может, у меня за пазухой такой донос на всех, что сам Чекин ахнет! А может, завтра я вас всех так заложу, что меня директором института назначат! А, может, вообще все к чертям собачьим изменится за время моей длительной болезни? Но нет! Мой коллектив безошибочно знает, что со мной будет и что в отношении меня предрешено. Я уже спасена и отовсюду вычеркнута. Поэтому я от всей души пью за оперативность.

Так я сказала с присущей мне элегантностью выражений и тонкостью мысли. Что здесь началось! Все разом заорали.

— От кого ты чего ждешь? О ком речь? Это люди разве? — не ощущая некоторого квипрокво, орал Самойлов.

— Ты не права, ты совершенно не права, — вещал Я.Т.

— Вы не правы, очень не правы, — поддакивала Медведева.

— Как вам не стыдно говорить о продажном телевидении, этом оплоте реакции! Они спасают вам 300 рублей, а мы вам имя спасаем! — Ф. С.

— А я телевидением восхищена! И Нейке имя не нужно, ей 300 рублей нужны, — злобно вякала Ирка, единственная, кто меня поддержал в тот вечер, дай Бог ей здоровья. Все остальные были мною возмущены. К счастью, начали рассказывать анекдоты, преимущественно на сексуальные темы, была некоторая разрядка, и вскоре они ушли, уступив место пришедшим Ритке, Верке и Эмилю. С Ф. С. мы расстались очень мирно, поговорив о его дочках, хороших девчонках, которые мне всегда очень нравились. На следующий день Я. Т. сообщил мне, что Ф. С. позвонил ему в 12 часов ночи, буквально задыхаясь от возмущения и матеря меня последними словами. <…>

Я отлично знаю цену Ф. С., относясь к нему в общем хорошо. Мне передавали его крылатые выражения: «Жанна д'Арк с бюллетенем» (это я), «заложили сектор и взяли бюллетени» (это мы с Людкой), «аэропортовская коммуналка». Все это мне безразлично. Но Ф. С. был не один. И поэтому комплекс «IV том — сектор» стоил мне дорого.

Разумеется, речь тогда не шла о самом томе. Как и все свои — ах! произведения, созданные в институте, эти погонные километры бумаги и мегатонны листажа, я отдаю кому угодно. Пусть их подписывает президент Джонсон, покойный Сент-Экзюпери (откажется). Дело было сугубо нравственное.

Это был единственный находящийся в работе «объект

государственного плана», он казался мне мостом спасения. Если мои сослуживцы, а тем более мои друзья желали мне добра, как они широковещательно излагали повсюду, они должны были бежать от этого проклятого тома, как от одежды прокаженного. Элементарно. Без всяких альтернатив и обсуждений. Том Беловой и Зоркой. Все. Кстати, это ничем не грозило, не имело никакой практической необходимости, так как том никуда не сдавался, никем не проверялся, будучи лишь рукописью. Была пущена утка о каком-то обсуждении у Романова — об этом говорили с придыханиями.

Весь этот цирк был в единственном секторе: в нашем бесценном секторе кино. Ни в одном другом ничего подобного не происходило. Максимум позора, допущенного сектором театра, — у Марианны Строевой с переляку отобрали аспиранта. Рудницкий[24], редактор VI тома, спокойно ездил в командировку в Тбилиси, не был потеснен ни на один сантиметр и остался редактором всего шеститомника. Ни Божович, ни Рубанова ниоткуда не вычеркивались.

У нас же началось верчение вокруг авторских кусков, то есть моей огромной русской главы. Ее предложили «доработать» Я. Т. и М. Заку. Что значит «доработать» — переписать или подписать — осталось тайной. Да это и неважно. По Москве и по Ленинграду пошла сплетня, что Я. Т. взял мои главы. Это неправда. Этого не было. А было вот что.

29 апреля Ф. С. устроил в дирекции какое-то заседание по IV тому. Видимо, там и должны были передавать наши главы. На заседание никто не явился: все оказались больны. Я в этот день пошла в поликлинику и заглянула к Я. Т., у которого действительно был грипп. Раздался звонок. По поручению завсектором звонила Т. Пономарева, ученый секретарь. Она спрашивала, чем болен Я. Т., как мог заболеть в такую хорошую погоду, кем выдан бюллетень и т. д. Положив трубку, Я. Т. задумчиво сказал:

— Если пойдет речь об увольнении, я возьму главу. Конечно, если сказали бы, кого увольнять: тебя или меня, я бы тут же закричал: меня! Но так — это бессмысленно. Придется, судя по всему, брать…

Когда звонила Пономарева, я пережила предел унижения. Что-то, как говорится в романах, оборвалось у меня в душе. За это время было много «пределов» — отчаяния, злости, тоски. 29 апреля был предел унижения.

…Я осталась в секторе кино. Работаю там младшим научным сотрудником. IV том был с помпой расхвален на ученом совете в ноябре: Сережа Дробашенко согласился подписать том по нашей с

Людой просьбе, он вообще в обстановке клинического психоза умел сохранять и распространять вокруг себя спокойствие. За том Сережа получил премию (сотню из нее я у него одолжила). I том, где мои главы «Кулешов», «Пудовкин», «ФЭКСы» и другие (а также снятая с титула подпись отв. редактора), получил самую лестную оценку тов. Романова А. В.

Моя домашняя работница (интермедия)

Однажды вечером Надя сообщила:

— Дуся-лифтерша сказала, что вас уволили. Вовсе, говорит, вы не больны, а уволены.

— Значит, ей это стало известно раньше, чем мне, — говорю.

Наутро Надя встала в слезах и заявила, что у нее инфаркт.

— Вам можно болеть сколько хотите, а мы значит не люди. Меня всю разломило, сердце не работает, подыхаю. Ухожу от вас и ложусь в больницу *(плачет)*.

— Так ведь здоровых в больницу не берут. Больницы перегружены. Тебя и на порог не пустят.

— Конечно, только вы больные, а мы не люди. Вон у вас кругом врачи, по два раза в день ходят, и сестры, и анализы, и уколы. А мне за два года вы врача не вызвали *(рыдает)*.

— К здоровым, повторяю тебе, врачей не вызывают. Сейчас же прекращай хулиганство и иди на рынок.

— Нет уж, извините, я в больницу пойду. У меня инфаркт.

— Ты понимаешь или нет, что я двери не могу людям открывать, а не то что в магазин ходить. Ты понимаешь, в какое время ты себе инфаркт организовала?

— Ничего, у вас тут полно народу, и лекарства, и врачи. Сходят вам в магазин и обед сварят. Вам можно болеть, это нам нельзя.

— Тогда мотай отсюда, предательница! Чтобы в полчаса твоего духу не было. И когда тебя из больницы с позором вытурят, не вздумай вернуться. Проваливай мигом, не забудь только к лифтерше зайти, передать последние новости.

— Деньги заплатите.

— За деньгами явишься 20-го. Раньше не отдам. Всякой сволочи, бандитке и предательнице вперед деньги я давать не буду. К тому же больницы у нас бесплатные, тебе деньги не нужны. Отваливай быстрее.

Причитая, ворча и плача, она удалилась. Я поплелась на кухню мыть посуду. «Судьба, — подумала я. — Все равно Надьку пришлось бы увольнять. Недаром люди умные и практичные

говорили, что сразу надо уволить. Что харчевня закроется через две недели, когда пройдет сенсация. А две одинокие взрослые бабы (это я и Маша) сами уж сварят себе сосиски».

Тем временем раздался звонок, и в квартиру в крайнем волнении, тряся оборочками нейлоновой кофточки, вбежала Наташа, машинистка из «Советского экрана»[25]. Одна щека у нее горела, другая была бледная, как мел. Наташа задыхалась на пороге.

— Ой, прямо не знаю, как вам сказать… У нас в редакции такие неприятности… Не могу говорить…

(Братец Андрей? Посадили… Подрался…. Уволили… Попал под машину…)

— Говори скорее! Где Андрей???

— Андрей к часу придет… Ой, Нея Марковна, меня сейчас будут арестовывать!

— Наташа, что ты мелешь? Что случилось?!

— Ой, ваша Надя дала мне писание перепечатать, а парторг рылся у меня в столе и нашел — я в закладке оставила… А там оказалась контрреволюция.

— Какое писание???

— Ну, акафист Божьей Матери… К Пасхе она просила…

— При чем же контрреволюция?

— Я откуда знаю! Парторг мне велел объяснительную записку написать Писаревскому, я написала, а Писаревский велел переписать, вот я к Вам и пришла…

— Давай свою записку.

Читаю:

> Гл. редактору «Советского Экрана» Писаревскому Д. С. от Хаустовой Н.
>
> Объяснительная записка
>
> По просьбе домработницы Неи Марковны Зоркой я в нерабочее время на машинке редакции перепечатывала какое-то писание, в котором оказался антисоветский смысл. Обещаю больше подобных поступков не совершать.
>
> Н. Хаустова

— Ну, и что Писаревскому надо?

— Сказал, чтобы я вашу фамилию вычеркнула и написала точно имя-отчество, фамилию, адрес Нади. За этим я и пришла, я же ничего не знаю…

(Привет… Шухер полный… Надя не прописана… Сейчас пойдет… Милиция… Участковый…)

— Наташа, дело в том, что Надя от меня полчаса назад

выбыла в больницу с инфарктом. Оставила адрес для пересылки писем — вот. Его и дай Писаревскому. Долженкова Надежда Григорьевна.

(Вот почему она, бандитка, ушла! Наверное, ей утром лифтерши стукнули).

Ворвался Андрей, злобно ругаясь.

— Вот подлецы! Шмон по столам устраивать вздумали! Куда мне теперь письма любимых женщин девать? Негодяи! Что это за муть ты накатала? Садись, пиши:

> Гл. редактору «Советского Экрана» Писаревскому Д. С. от Хаустовой Н.
>
> В марте с/г по просьбе одной женщины, проживающей в доме, где находится редакция, я согласилась перепечатать материал религиозного содержания (акафист). Дело в том, что эта женщина верующая. Отказать ей я сочла неудобным, т. к. постоянно пользуюсь услугами ее плиты для разогрева кофе и сварения картофеля (в частности, на вечере «Юбилей Советского экрана»). Считаю себя виноватой, что перепечатывала в редакции материал неизвестного мне характера и обещаю никогда ничего подобного не повторять.
>
> Н. Хаустова

Наташа чуть успокоилась и побежала к Писаревскому. Андрей, матерясь, тоже ушел.

Через час он вернулся и сообщил, что Наташу уже допрашивали Писаревский и секретарь парткома. Примерно в таком духе:

— Сейчас мы тебя будем арестовывать. Ты знаешь, что ты писала? Там содержится призыв к вооруженному восстанию.

— Ой, прошу вас, подождите хоть пять дней — у меня мама больна…

— Почему ты без разрешения печатаешь? Что ты еще писала?

— Я Зоркую писала — история кино, Туровскую и Ханютина писала про кинозвезд…

— Письма писала?

— Писала.

— Какие? *(оживленно).*

— Письмо физиков.

— Что это такое?

— А это Шульман (Фридман, Фрейман? — *Н.З.)* написал сценарий про физиков, а его в номерной институт послали, и физики пишут отзыв, что очень хорошо, правильно показаны в

сценарии их труд и быт…

— Руденко писала?

— Нет, Руденко я ничего не писала, он у меня не пишет, я с ним даже не знакома…[26]

Еще через час Андрей пришел совсем злой, пьяный и бледный.

— Поздравь нас. Уже КГБ в редакцию приезжало. Входит парень какой-то вполне шикарный в болонье, где, говорит, можно увидеть товарища Писаревского. А вы откуда? Из комитета госбезопасности. Девки в обморок попадали. Черт знает, что делается.

— А Наташка-то что?

— Ну что, вызвал он ее в кабинет Писаревского и спрашивает: скажите, у вас есть брат по фамилии Хаустов? Она отвечает: нет. А родственник под такой фамилией есть? Нет. Ну все, можете идти. Ничем больше не поинтересовался. Представляешь, как сегодня будет рассказывать своим корешкам про бдительность и как будут ржать. Всё. Хватит. Подрывать отсюда надо. Представляешь, гад, это надо — КГБ вызвал! Сука! Говнюк! Ничтожество! Паразит!

— Как думаешь, не застукают, что Надька непрописанная?

— Кому нужна ее прописка! Они контру выявляют!

Удалившись, Надя оставила недавно купленный ею за 8 р.

православный молитвослов, откуда она черпает свои акафисты. Я влезла в него. Написано:

> **Кондак 2**
>
> Видяще твоих мир излияние богомудре просвещаемся душами и телесы…
>
> **Икос 2**
>
> Радуйся — всех богомудрых премудрая доброта.
> Радуйся — огненная словеса испущай.
> Радуйся — добре стадо свое наставляй.
> Радуйся — яко тобою вера утверждается…
> И проч. и проч., et cetera.

Все это происходило не в артели «Красная синька» в 20-х годах, но в художественном журнале, 3 млн. тираж, в апреле 1968 года. Действовали кандидаты искусствоведения, выдающиеся советские кинокритики. Венеция, Бейрут, Мадрид, Каннский, трах-тарарах, фестиваль, Феллини, Антониони.

Наташе объявили выговор по производственной линии в приказе, поставили на вид по комсомольской линии (было персональное дело) и строжайше приказали все, что она печатает частным образом, визировать у секретаря редакции.

Через три дня явилась Надя.

— Как, уже выписали?! Вот повезло! Другие с инфарктом по три месяца лежат.

— Простите меня, я сама не своя была. Я как утром встала, подыхаю, а тут вы на меня накричали — вы же видели, в каком человек состоянии, сам не свой, а вы меня выгнали — куда идти?! Простите меня.

— Врешь ты все, симулянтка! Услышала от лифтерши, что меня уволили, и побежала, как крыса с корабля. А из-за тебя человека чуть не арестовали.

— Нея Марковна, уж это — пуля!

— Ах, пуля? Спустись-ка в «Экран», к Наташке, если ее еще на черном вороне не увезли. Что ты там ей подсунула?

— Акафист Святой Божьей Матери-заступнице. Это же разрешается. Там ничего такого нет!

— А где есть, ты знаешь? Пришьют, и все в порядке! Сколько раз тебе говорила, давай напечатаю твой акафист. Нет, ей в «Экран» нужно. Иди, извинись перед Наташкой, возьми там все на себя.

Надя мужественно провела с секретарем парткома теологический спор, утверждая, что в отличие от неистинных, по существу языческих, верований иудеев, магометан, буддистов, браминов, вера в Иисуса Христа незыблема и законна. Когда она вернулась, я ей велела собрать вещи и ехать в Курск.

— Приобщишься там к народной жизни, обдумаешь свой поступок и напишешь апелляцию по всем пунктам. В случае полного и безоговорочного чистосердечного раскаяния, я тебя, может быть, возьму обратно. Иначе не приезжай.

Хлопая глазами, Надя уехала. Две недели Маша пекла каждый вечер кекс, совершенствуясь в кулинарном искусстве и готовя себя к циклу «Сто вкусных блюд из картошки». Вечерний клуб переместился на кухню.

Осенью у нас гостила Нина Лифшиц[27], которая устроила Надю на медицинское обследование в МОНИКИ, где, как она утверждала, великолепная диагностика. Кардиограмма Н. Г. Долженковой не обнаружила никакого порока сердца. Рентгенолог прописал ей анальгин, кофеин и настойку женьшеня. Теперь у Нади нет инфаркта и ревмокардита. Теперь она больна инфекцией в организме и еще гландами.

МАЙ-ИЮНЬ

Мой институт

Май прошел в лихорадочном ожидании акции, названной нами «выход Хаджи Мурата».

Наступал предел домашнему режиму. Меня было собрались выписывать на работу, но я попала в лапы к эндокринологам, которые констатировали прогрессивное развитие тиреотоксикоза и держали меня на каких-то сильных лекарствах и анализах крови раз в три дня, заявляя, что о закрытии бюллетеня нечего и думать. Значит, я могла болеть еще долго.

С другой стороны, 12 мая должно было состояться последнее заседание партбюро в старом составе, а далее на 21-е было назначено заседание бюро райкома с выводами комиссии, обследовавшей институт. Будто бы на этом заседании Д. Ю., секретарю партийной организации, должны были дать «на вид», а партбюро разогнать. Следовательно: мне было совершенно необходимо выйти на это последнее «свое» партбюро, под крылышко Д. Ю., под стопроцентно надежное обеспечение строгого выговора результатом голосования. Партбюро не могло меня исключить — такова была раскладка голосования даже при самом неблагоприятном прогнозе.

А если я не выйду 12-го? Кто будет секретарем вместо Д. Ю.? Не отправит ли меня новое бюро прямо в райком, как Леву Копелева, что означает гроб? Ведь это лично Д. Ю. удалось уговорить райком отдать мое персональное дело на разбор в институт, а вначале предполагалось и было объявлено, что я, как и Лева, пойду прямо на бюро райкома. «Нам доверили Зоркую, — говорили коммунисты института на всяких заседаниях всяких комиссий, — значит, нашей партийной организации доверяют».

С самого начала этой истории я действовала и размышляла, исходя из убеждения, что попасть сразу на бюро райкома — ужасно, а проходить со своим делом в институте — хорошо. Почему сложилась такая уверенность, решительно ничем не подкрепленная, а наоборот, ежедневно разрушаемая ударом за удар, один покрепче другого? Сейчас, по прошествии времени, я не могла бы внятно ответить на такой вопрос. Видимо, мозги у меня были в полном беспорядке. Единственное, что может объяснить такой странный умственный сдвиг — это подсознательное желание тянуть и волынить дело в надежде на какие-то общие перемены в ситуации. На бюро райкома исключат сразу, а в институте партбюро не исключит наверняка, собрание тоже может не исключить (хотя, судя по всему, надежд на то мало). Так и время пройдет. Нельзя забывать, что «сверхзадачей» для меня после некоторых, надо сказать незначительных, колебаний определился строгий выговор. И хотя, конечно, в глубине души я знала, что строгого выговора у меня не будет, я

решила сделать все, для меня возможное, чтобы ограничиться «строгачиком», как любовно называли его в те дни: «Костику дали строгачика», «Слышали? Никонову райком утвердил строгачика». Почему происходил подобный психологический феномен, я еще попытаюсь разобраться.

Итак, мне предстояла скорая встреча с родным учреждением. Меня ждали его беломраморный полуподвальный вестибюль с дерматиновым черным диваном и кучами рухляди, не убранной после ремонта, его интерьеры, свежевыкрашенные в пастельные тона, лепнина на потолках, узорные паркеты, огромные пустые залы для собраний и рядом закуток читального зала, ухитряющегося быть пустым при всей своей миниатюрности. Надо же, промыкавшись двадцать лет по конурам Волхонки, по вонючим коридорам Подсосенского, по ЖЭКу улицы Кирова, на прощанье получить всю эту казаковскую красоту[28], отреставрированную с княжеским размахом завхоза Любименко!

В событиях 1968 года Институт Истории Искусств показал себя плохо. Институт — как организация, институт — как коллектив, институт — как определенная людская общность. Кажется непостижимым, как за кратчайший срок, за какой-нибудь месяц могло произойти стремительное превращение. Еще 19 марта на собрании, где рассматривалось дело Шрагина, Пажитнова, Давыдова и Беловой, на трибуну выходили — нет! вылетали! — орлы и орлицы. Монолит нравственной силы, казалось, являла собой эта партийная организация. Катастрофическим обвалом, загрохотав, рухнуло все здание, и монолит рассыпался в щебень, пыль и прах.

Парторганизация отдала территорию сразу, схватив в руки белый флаг капитуляции. Выдали людей. Если увольнение Бориса Шрагина и Левы Копелева еще имело какие-то оправдания, связанные со сложностью их дел, то выгнать Пажитнова было просто низостью. Пажитнова, которого совсем недавно сами принимали в партию, рекомендовали в номенклатуру ЦК за границу, выбирали секретарем партбюро и т. д. Были все возможности отстаивать его как воспитанника института, гордость института, надежного партийного кадра, столько сделавшего для института, талантливого ученого, без которого все погибнет и т. д. Не сделали ни малейшей попытки. Так же охотно отдали и меня, у которой меньше заслуг, зато больше выслуги (я осталась в институте, конечно, не по его милости). Белову стали отстаивать только потому, что к ней, как к героине-фронтовичке, проникся личной симпатией директор.

Точно так же проявила себя так называемая «беспартийная общественность». Вывели из состава месткома Витю Божовича[29],

тем самым сразу поставив его под угрозу увольнения, ведь член месткома по ихним кодексам — лицо неприкосновенное. В эту противную интригу были вмешаны не только бывалые демагоги, любившие изображать из себя вождей прогресса, но и наши экстремистки, только что выкрикивавшие максималистские лозунги с черного дивана.

На партийных собраниях подняли голову те, кто долгое время помалкивал. Их речи были зловещи.

Институт клубился сплетнями, гнусностями, слухами, циркулировавшими в райком и обратно. Сплетня, навет, донос выходили на официальную трибуну. Видавшая виды комиссия во главе с И. Чекиным, как рассказывали, была завалена доносами, причем писали их далеко не только всем известные, давно выявленные три-четыре институтских доносчика.

Первым покатившимся камнем обвала было исключение Люды, Лени и Бориса на заседании бюро райкома 27 марта. Далее валилась и неслась вниз лавина. В том-то и было дело, что первый камешек зашатался, закачался и не как-нибудь — всерьез. Короче — запахло жареным. Или показалось, что запахло.

Я думаю, что у событий, о которых идет речь, есть глубокие и дальние причины. Опять-таки не имею права и намерения беспристрастно рассматривать их в моих беглых заметках, преследующих совсем иную цель, преимущественно документальную и исключительно субъективную. Мой ракурс, эгоистический, обывательский, моя «кочка зрения» (виват «Огоньку»!) это — я и институт. Все же я служу там больше двадцати лет. Недаром, видимо, меня наградили еще совсем недавно уродливым лазорево-красным значком Министерства культуры СССР «За отличную работу».

Наши социологи-фаталисты, наши эксперты по тотальным закономерностям, бросив свой проницательный взгляд в корень, нашли разгадку морального краха института все в той же бухгалтерской ведомости, в числах 4-м и 19-м каждого месяца, в 200-, 300- и 400-рублевых зарплатах сотрудников. <…> Но объяснить падение развращенностью сотрудников высокими ставками нельзя потому, что условия на этом уровне всюду одинаковы. К тому же, если рассуждать здраво, ставки эти — ставки научно-исследовательских институтов — никак не высоки. Ведь за зарплату в 300 руб. надо сдать ежегодно, без перерывов, 8 авторских листов текста — фактически книгу в год. Это очень тяжелая кабальная норма, это работа на износ, учитывая полную неналаженность вспомогательных служб, неразвитость самой науки — искусствоведения. Особенно в некоторых ее отраслях, трудности сбора материала и т. д. Только-только свести концы с

концами. И хорошо, если успеешь раз в год написать журнальную статью или фельетон для игры ума. <…>

Институт истории искусств АН СССР был основан Игорем Эммануиловичем Грабарем во время войны и задуман как некий академический Парнас. Из далекого ГИТИСовского прошлого остались в моей памяти юбилейные торжества 210-ти не то 215-летия Академии Наук, где участвовал и Институт Истории Искусств, какие-то банкеты, с которых и мне перепадали куски торта, конфеты «Трюфели» и папиросы-гвоздики «Норд» — в ту голодную пору это было прекрасным везением. Рассказывали об увлекательных спорах на заседаниях, о дискуссиях по поводу будущего института, о грандиозных планах и перспективах. Моей мечтой стало поступить в аспирантуру именно туда.

Меня приняли в самом конце 47 года. В большой, мрачной, заставленной шкафами комнате на первом этаже академического здания на Волхонке по углам заседали кружки, над ними витали музы, своя над каждым. Наиболее мощные кружки изобразительного и театрального секторов кипели. Бегал живой, поджарый, очень моложавый В. Н. Лазарев. Наши дорогие старики Алексей Карпович Дживилегов и Абрам Маркович Эфрос чувствовали себя как дома и перешучивались с И. Э. Грабарем. Стефана Стефановича Мокульского уже в институте не было — он ушел и вернулся лишь в последние годы своей жизни. Однажды на столе после Ученого совета я нашла оставленную карандашную переписку Алексея Карповича и Грабаря — ох, что там было! Куда мальчишке Апулею! В самом хилом кружке, состоявшем, кажется, из одного Чахирьяна и красивого молодого человека с усиками (впоследствии Р. Н. Юренев), вещал С. М. Эйзенштейн. Словом, было замечательно, и я, дурочка, радовалась, что из Царскосельского лицея, каким был для нас ГИТИС наших лет, попала в мир, еще более высокий, светлый и прекрасный.

Однако начался 48 год. Мое поступление совпало с новыми веяниями и приходом в институт новых кадров, так называемого второго поколения театроведов и других ведов или «ведудов», как их тогда величали. В личной моей биографии начало непосредственной деятельности Института Истории Искусств (в отличие от того короткого предисторического, патриархального периода) ознаменовалось событием, конечно, крайне незначительным в общей панораме года, но для меня, по-видимому, имевшим неисчислимые последствия.

В ту пору кандидатский минимум по специальности представлялся в виде реферата на тему, близкую диссертации. Я поступила в аспирантуру по истории советского театра, хотя в

ГИТИСе считалась «западницей», т. е. писала диплом по западной кафедре. Мой реферат касался 1917–21 годов и был посвящен кругу явлений, «созвучных революции».

Впервые обратившись к отечественному материалу, я, естественно, как и требовали от нас сызмала наши дорогие учителя и без чего мы не решились бы написать и двух строк, изучила первоисточники. Было легко и весело: читаешь себе по-русски, это тебе не александрийский стих, все книги есть, а что почему-то изъято из библиотек, берешь у знакомых. В полном восторге от широты охвата, от ладности моих концепций, я начертала на обороте маминой рукописи «Кризис колониальной системы» (бумаги не было) весьма лаконичное сочинение и зачитала его на секторе театра, запинаясь, дрожащим от волнения голосом.

В ходе обсуждения выяснилось, что я человек стопроцентно невежественный, лишенный эстетического чутья и слуха, недобросовестный, поверхностный, легкомысленный, неподготовленный, ибо только тот, кто ничего не понимает в искусстве, может свалить все в одну кучу и рассматривать рядом, не видя непреодолимого рубежа, революционную поэму Блока «Двенадцать» и эстетские выверты последышей Вл. Соловьева и Вяч. Иванова, великую реалистическую «Мистерию-буфф» Маяковского и идеологическую диверсию «Мистерии-буфф» Мейерхольда, передовую драматургию «Канцлера и слесаря» Луначарского и формалистическое хулиганство В. Каменского и т. д., и т. п.

Они громили меня звучно и патетично, видит бог, наслаждаясь растерянностью дурочки с бантиками в волосах. Через двадцать лет на трибуне моего партсобрания я снова увидела на их лицах отблески того давнего садистического сладострастия, оргазма в глумлении над беззащитным, долгие годы на меня не распространявшихся, — им, наверное, казалось, что руки их стали коротки, не достать до такой образцовой производственницы и, наверное, еще чьей-то любимицы, и они меня списали. На собрании пробил их звездный час. Их — все тех же, не изменившихся, их — пасынков, не успокоившихся своими докторскими степенями, своими Варшавами и Оттавами.

Я поверила, что я ничтожество. Наверное, мое сочинение было действительно легковесным, но уж точно, что правдивым и непредвзятым. В аспирантуре я училась и выучилась, хотя это стоило немалых умственных трудов — выкручиваться из головоломок искусствознания, когда два эстетически идентичных произведения искусства следует расположить одно — в «лучшие достижения», а другое — в «идейные срывы», одно — в «смелый

метафорический реализм», другое — в «беспочвенный формализм», одно — в «победу», другое — в «грубую ошибку», исходя из имени автора, установившихся оценок, чьих-то высказываний и отзывов и других научных аргументов.

Я была в отчаянии. Слабо догадываясь о наступлении новой эпохи, которой суждено было разметать интеллигентскую вольницу военных лет, я отнесла постигшее меня крушение к собственной неполноценности. Так это, кстати, и подавалось: на обсуждении речь шла отнюдь не об идейных позициях, но лишь только об искусстве, о науке, о качестве анализа. 48 год только начинался.

Я всему поверила. Я включилась в идейно-эстетическую систему, ставшую базисом первых коллективных трудов института, «очерков» по истории советского драматического театра, кино, музыки, принесших культуре огромный вред. Наступала долгая ночь очерков, проспектов, историй, национально-многонациональных вопросов чего-то без вопросов, проблем без проблем, сборников «В борьбе с…» — ночь, длившаяся двадцать лет. Был, конечно, зазор между мною и их проблемами, что-то тихонько кропалось в других местах. Но искривленного позвоночника, правого плеча, на которое жалуются портнихи (на 1,5 см ниже), испорченной руки — плодов «листажа» — мне очень жаль, как жаль, Яго, как жаль!

Можно было выстоять? Можно было прожить эти годы в институте по-другому? Да. И есть примеры. Таня Алексеева училась вместе со мной в аспирантуре и писала диссертацию о пейзаже Александра Иванова. Она была тихая-тихая, молчаливая, ни с кем не зналась. Защитив, она, как и я, осталась в институте и, видимо, все эти годы здесь работала. Но я ее просто не встречала, не видала никогда. У нас это возможно, у нас муть одна в глаза лезет, активисты там всякие, трепачи с дивана. И вдруг мы встретились на одном заседании.

Я смотрела на Таню и радовалась. Какой ум, какая точность суждений! Уже нет той девичьей зажатости и робости, на месте их спокойное достоинство. За эти годы Таня Алексеева, как я узнала, сделала очень много, стала человеком. Она занимается XVIII веком и, хотя я ее не читала (как же! Мне Журова и Абрамова читать надо к среде!), я уверена, что это настоящее. Чуть-чуть только растолстела Таня (жаль!), но совсем такая же как была тогда, в 48 году, глаза те же и улыбка.

И не одна Таня, конечно. Были люди. Одни уходили, не вынеся, другие сумели сохранить себя. Значит, было что сохранять.

Именно тогда, в 48-м, когда я включалась в идейно-

эстетическую систему института, впервые послышались тревожные сигналы и вопросы: «Под институт копают», «Как это обернется для института?», «Не будет ли от этого хуже институту?» и прочее, сложившееся далее в институтское мировоззрение, точнее, в стереотип институтского сознания. В 1968 году этот стереотип постоянно смещался в гротеск, вел к свальной подлости. Люди, претендующие на самостоятельность и даже некоторую яркость суждений, всерьез уверяли, что подписание коллективных писем было враждебной акцией в адрес института, «повредило науке». Когда говорили о неблаговидном поведении того или иного институтского деятеля, тут же выдвигалась оправдательная догадка: «Наверное, он это сделал ради института». Венцом здесь может служить великолепное умозаключение, высказанное сотрудниками бухгалтерии по поводу статьи В. Разумного в «Огоньке»: «Видите, Куницына никто не трогал, пока он у нас не работал. Это ему мстят за то, что он к нам пошел. И все под институт, и все под институт копают» (Г. И. Куницын, как известно, был последним сосланным к нам в институт проштрафившимся номенклатурным работником — мы их немало приняли — и только что назначен новым завом сектора эстетики на место Ю. Давыдова).

Помимо того, что суровая действительность окончательно доказала всю бесцельность компромиссов и любых тактических ухищрений «для» чего-то (для журнала, издательства, сборника, страны, прогресса, фильма, книги, школы, общественной уборной и т. д.), ибо журнал (театр, редакция, страна, школа) сразу же перестает быть тем журналом (фильмом, издательством, книгой, конторой), во имя которого что-то нужно делать и чем-то нужно жертвовать, — в применении к институту все эти «лучше для института», «хуже для института», «ради института», повторяю, — полная булда. Сейчас, когда в результате всех этих тактик «хуже» и «лучше» институт превратился в поле, усеянное мертвыми костями да рухлядью Любименко, — это уже, наверное, ясно каждому. Но и тогда, в те давние годы, когда формула институтского сознания только лишь выводилась, — в нее вкладывали совсем разные вещи и смыслы.

Для И. Э. Грабаря и его окружения она могла бы иметь некоторое содержание: действительно институт тогда оберегал русскую старину, спасал памятники, и авторитет Грабаря многому помогал. «Хуже для института» могло также означать — хуже для невосстановленного монастыря такого-то, для Зарядья, обреченного на снос очередным планом реконструкции, для гибнущей пятистенной избы. Правда, меня всегда удивляла серость ближайшего грабаревского окружения. Это были, в

основном, люди бездарные, ремесленники (и потом они себя показали плохо). Но по крайней мере тогда прилежно вычерчивали годами какую-нибудь угловую башню Зарайского кремля, какой-нибудь план бухвостовского храма. И Грабарь мог бы сохранять свою обитель, свой методсовет по охране памятников, мог бы тревожиться «лучше» ему будет или «хуже», если бы не впустил в свой институт Троянского коня в образе того самого Эйзенштейна с его наглым кинематографом, тех самых девочек с современными и «актуальными» темами диссертаций, к которым, увы, принадлежала и я. Грабаря подвела гигантомания и размах а ля Комитет по сталинским премиям, где он активно подвизался. Ему не хватило мудрости грузинского Грабаря Амиранашвили[30], который, мертвой хваткой зажав в зубах золотой клад царицы Тамары, пронес его, не подпустив к своему институту никого, продвинувшегося к современности хоть на год за рубеж XI века. <…>

Правда, в самое последнее время в институте появились люди серьезные и творческие, и островками возникла живая среда, атмосфера истинного дела. Она возникла, натурально, не в «отраслевых» секторах, где «ведения», не успев стать науками, окончательно выхолостились и омертвели в своем псевдопрофессионализме и чванстве, а в секторах комплексных, более открытых, способных к пополнению знаний и циркуляции мысли, пусть мысли «косячной», как выражается один мой товарищ, но все же мысли, а не тупости и самодовольства. Это были сектор эстетики и сектор, названный сначала как-то вроде «борьбы с буржуазным маразмом», но потом утративший «борьбу» даже в названии, словом, сектор Г. А. Недошивина. Но и этому первому шевелению мысли, едва забрезжившей в научной среде, суждено было быстро погибнуть, что и свершилось в апреле 68-го.

* * *

Я решилась. 12 мая я пойду на родное партбюро, и будь что будет. 10-го я съездила на мамину могилу, а 11-го, чтобы перед испытанием припасть к родимой земле, мы уехали на целый день за город, по Рогачевскому шоссе. Надеялись найти Шахматово, но не нашли, зато объездили красивые озера Долгое и Круглое и леса в майской зелени. Вечером из автомата у кафе «Сокол» я впервые разговаривала с Д. Ю., услышала его бодрый доброжелательный голос, прокричавший мне в трубку условие на завтрашнее партбюро: полное, безоговорочное и чистосердечное раскаяние, признание грубейшей политической ошибки, название

имен и лиц тех, кто втянул меня в провокацию, дав подписать письмо.

Вечером на кухне в доме на ул. Черняховского, в небольшой дружеской компании я еще раз проговорила текст, давно мною отработанный и выученный наизусть. Получив последние напутствия, я отправилась спать.

День 12 мая описать я бы просто не смогла. Это был страшный, безумный день, к середине которого я пластом лежала в постели, брат Андрей мчался в институт с письмом, что я не приду, а в это время были выставлены какие-то кордоны у входа, чтобы задержать меня, если я явлюсь. Почему, что, какие были соображения, — я так и не поняла. Зато в этот день прорабатывали на бюро Иру и Витю (Витю уже в третий раз, после месткома и дирекции). Они приехали сразу после бюро, рассказывали, и к концу их рассказа я покрылась красными пятнами, как Ира, и схватила сильный нервный насморк, какой сделался на бюро у Вити. Могу считать, что и я там побывала. Вечер кончился тем, что мои гости переругались.

С каждым днем жизнь становилась невыносимее, если могло быть невыносимее, чем было. Информация, поступавшая с институтских заседаний, поражала полным распадом сознания, устоев, разума, элементарных понятий о товариществе. Например, докладывая об итогах работы идеологической комиссии, ее председатель тов. Чекин, в частности, заявил: «В самый последний момент получены сведения, на многое проливающие свет. Из всего советского кинематографа на фестиваль в Карловых Варах были приглашены только двое. Кто? Зоркая и Белова. Вам это понятно?» Четче — шили связь с Чехословакией.

Мне рассказывали, я, трясясь и задыхаясь от злости, спрашивала: «Ну а вы?» — «А что же мы могли сказать?» — отвечали. «Как что? Ну хотя бы такое: нельзя ли, Игорь Вячеславович, поподробнее узнать, откуда получены такие сведения? Может быть, вы нас соединили бы сейчас с Союзом кинематографистов?» — «Но он же говорит, значит, это так, а почему, на каком основании мы можем возражать, а если это действительно так!» — «Но как, — говорю, — это может быть?! Ну неужели трудно сообразить, что это утка, клевета, мерзость! И тут же пресечь! Из всего кинематографа, из всей режиссуры, артистов, начальников, рвани всякой — Зоркая и Белова! Ведь это мы сошли с ума, но чехи-то пока нет! За что? За то, что мы подписали какое-то плюгавое письмишко? Да ведь для них это — тьфу! У них каждый каждую минуту 2000 слов подписывает! Я-то действительно получила приглашение. Янка[31] мне прислала.

Хочет, дурочка, меня на своей „Шкоде“ прокатить по всей стране, похвалиться ихней свободой. Но еще 300 человек получили приглашение, это каждый нормальный человек может заведомо предположить. С одной Зоркой международные фестивальчики не проводятся. 300 человек получили, только Белова никак не могла получить. Не слыхали про нашу знаменитую героиню Белову в Чехословакии. За что же вы Людку-то так подводите?»

Действительно, сидя дома, я еще все-таки не понимала, что там у них делается. Там могли обвинить в шпионаже, и никто бы слова не пикнул. Там шла полная беспардонность, и люди перестали быть собой. Во всем этом мне довелось убедиться вскоре, когда в первую июньскую среду, наконец, свершился великий «выход Хаджи Мурата».

На заседании сектора мне посчастливилось пробыть всего лишь минут пять-семь. Открылась дверь, и меня вызвал в коридор Д. Ю. На протяжении месяца у меня состоялось с ним около тридцати бесед, однотипных по косяку, но богатых по вариациям и аранжировке. Беседы были недолгими, их краткость несколько компенсировала чрезмерность количества. Я записала основные беседы, даю их в некотором сокращении и все подряд. Две самые последние — в здании Свердловского РК 11 июля 1968 года перед заседанием бюро и после заседания (продолжавшуюся также на улице Чехова) — я опускаю.

* * *

— Ну вот, Нея Марковна, мы и встретились. Дело ваше очень серьезное, сами понимаете. Пожалуй, самое серьезное дело в институте. Помимо того, что вы подписываете уже второе письмо, что, естественно, не может не приниматься в расчет, есть еще усугубляющие обстоятельства. В райкоме известно, что происходит у вас дома, и это, конечно, делает положение еще более серьезным.

— А что же происходит у меня дома?

— Как что? Известно, что у вас каждый вечер собирается народ, до шестидесяти человек. Даже Шрагин и Пажитнов бывают. Вы распределяете роли, кому что. Известно, что вы отговаривали Белову писать апелляцию. И тому подобное. Все это тут же докладывается мне, ну, что мне — это неважно, сами понимаете. Но и в райком сообщают — это уже хуже.

— Я вам на это сразу хочу ответить, Д.Ю., следующее: мне кажется возмутительным, что институт превратился в гнездо сплетен и провокаций, и я на всякий донос, мерзость и клевету

отвечать не собираюсь. Мне уже много рассказывали про это. Между прочим, из комиссии рассказывали тоже. Ведь они смеются над вами — вот это, говорят, институт, сроду такого количества доносов не видали.

— Кто вам рассказывал, кто, кто??

— Неважно кто, я не скажу, конечно. Но дело точное. И про вас между прочим доносили всякое.

— Мне это безразлично.

— Вот и мне тоже безразлично. Но поскольку вы разговариваете со мной столь доверительно, я вам скажу так: у меня квартира 30 метров, ребенок, к нему всякие педагоги ходят, подружки, у меня домработница, собака — ну могут уместиться на такой жилплощади шестьдесят человек в вечер? А я больная лежу в это время. Народу ходит и вправду много, и это мне, не скрою от вас, тяжело и обременительно. Но, к сожалению, у меня дом открытый. Домработница приучена так, что кто бы ни пришел, скажем, курьер из издательства, надо пригласить и предложить кофе. Вот на этой традиции гостеприимства я и горю, видимо. Приходят, как выясняется из ваших слов, не только мои друзья, но всякие сволочи и провокаторы, которые у меня сидят, едят, съедают, так сказать, завтрашний обед, а потом сочиняют всякую клевету и бегут с нею в райком. Разрешите мне сослаться на вас и выгнать всех посторонних, которые приходят, якобы обеспокоенные моим здоровьем.

— Пожалуйста, ссылайтесь. Скажите им — пусть в райкоме и питаются в столовой.

— Ну вот и хорошо, с этим мы уладили. Теперь по поводу Беловой. Белова человек очень принципиальный, умный, ни под чью дудочку она не пляшет. Белова подала апелляцию, значит, так считала нужным, и я ее не уговаривала и не отговаривала, к тому же она меня бы и слушать не стала. Насчет же Пажитнова и Шрагина, то это правда, они меня навещали и, я надеюсь, будут навещать. Они мои друзья, я с ними много лет работала. Неужели вы думаете, что если вы им дали коленом под зад и так несправедливо выгнали из института, я с ними здороваться, что ли, не буду? Да, у меня бывают Шрагин и Пажитнов, я решительно ничего плохого в этом не вижу, так и передайте в райком в случае чего.

— А вы знаете, что ваш любезный Шрагин наделал на банкете Нурджанова: явился пьяным, безобразничал, лез ко мне драться? Мне-то на него плевать, я его не боюсь, но вот как ведут себя ваши вожди.

— Шрагин никакой не мой вождь, а товарищ. Я его не видала после этого безобразного случая, а когда увижу, выругаю. Я не

одобряю его поведение: являться на банкет института, откуда его выгнали, конечно, очень глупо, тем более там скандалить. Его, наверное, кто-нибудь привел, тоже идиот хороший. Что же касается до вас лично, то, может быть, Шрагин на вас обижен?

— Он обижен??! На меня!!! Это он на меня обижен?? Вот это мне нравится!!!

— Ну я не знаю, я просто высказываю предположение. Вы же с ним, слава богу, тоже не первый год знакомы, были в каких-то отношениях…

— Ладно, бог с ним. С ним дело кончено, а вот вы, если не хотите разделить его судьбу, вы должны, как я вам уже говорил, полностью, без всяких оговорок, признать свое ужасное преступление, ну ладно, не преступление, а грубейшую политическую ошибку, назвать тех, кто вам дал письмо, вести себя очень разумно. Только это вас может спасти и в партийном, и в производственном отношении. Сами знаете, что если ваше письмо опубликовано в антисоветской прессе, это уже крупное политическое преступление.

— Я, правда, не знаю. Я антисоветскую прессу не читаю. Не знаю, опубликовано ли оно. Может быть, это тоже утка, вроде того, что из всего великого советского кинематографа на кинофестиваль в Карловых Варах пригласили только меня и Белову, видимо, за «письма», так надо полагать?

— А что же, вы не получили приглашение?

— Я получила, я же там недавно была на семинаре с Фрейлихом и Дробашенко. Мы благодарность ЦК Союза общества чехословацко-советской дружбы получили. Так что и меня, и Фрейлиха, и Дробашенко, и всех, кто известен там в кинематографических кругах, конечно, пригласили. Но Белова решительно никакого отношения к чехословацкому кино не имеет, ее никто не приглашал и приглашать не мог. Вам же паяют новое дело, а вы все слушаете, слова не скажете.

— Так откуда мы можем знать?

— Сообразить нетрудно. Ромма не пригласили, Кулиджанова не пригласили, Романова не пригласили — Белову и Зоркую пожалуйста! Цирк чистый.

— С публикацией вашего клеветнического письма в антисоветской прессе — совсем другое. Это абсолютная правда. Оно опубликовано в газете «Посев» издательства «Грани».

— Я, повторяю, не читала. Я эту газету никогда в глаза не видела. Но если мне покажут мою подпись, если это факт, а не очередная клевета, я буду глубоко возмущена. Я могу поднять шум на весь мир, хотите? Хотите я в «Грани» напишу и сниму свою подпись? Я ни в какие «Грани» не обращалась, я к

товарищам Брежневу и Косыгину обращалась в ЦК КПСС.

— Вас никто не напечатает в «Гранях».

— Во-первых, как же не напечатает, если я такая антисоветская клеветница? А во-вторых, «Грани» не напечатают, «Экспресс» какой-нибудь напечатает. Серьезно, скажите в райкоме, что Зоркая возмущена тем, что ее подпись оказалась на страницах газеты «Посев», она в «Посев» не обращалась, она обращалась в ЦК КПСС и поэтому готова написать редакции «Граней» негодующее письмо.

— Это все, Нея Марковна, ерунда. Никаких писем не нужно, хватит писем, наделали вы этими письмами нам дел, я все ночи не сплю, считаю минуты до перевыборов. Без всяких писем надо написать нормальную объяснительную записку (Рудницкий, кстати, очень умно написал и достойно), раскаяться, назвать тех, кто вам дал письмо, признать грубую политическую ошибку, и — может быть — все будет хорошо. Я во всяком случае от души бы этого хотел.

— Спасибо! Я знаю, что вы ко мне очень хорошо относитесь, и я надеюсь, что вы будете мною довольны: я возьму на себя все, что я могу.

— Надо взять больше, чем вы можете. Иначе — ничего не выйдет, пеняйте на себя. Как ваша дочка поживает?

— Спасибо, хорошо.

— В каком она классе?

— В шестом.

— Хорошая девочка?

— Очень хорошая, серьезная девочка.

— Ну и прекрасно. Передайте ей привет.

— С удовольствием.

* * *

— Ну вот, Нея Марковна. Вас почему-то в райкоме считают антисоветчицей! Но мы-то знаем, что никакая вы не антисоветчица. Все помнят, как вы Дживилегова громили с трибуны в 49 году.

— Я громила с трибуны Алексея Карповича *(начинаю трястись)?* Где и когда?

— Нея Марковна, мы же не дети, все прекрасно помнят. Здесь громили!

— Д. Ю., опомнитесь! Такими вещами не шутят! Никого я в 49 году не громила, а тем более Алексея Карповича, своего учителя *(трясусь вовсю, сердце выпрыгивает).*

— Ладно, это дело прошлое. Все помнят. Но я сейчас хочу не это вам сказать, а то, что все ваше «протестантство», ваши эти письма — не что иное, как мода. Модно громить с трибуны — вы громите, модно подписывать письма — вы подписываете, модно иметь «открытый дом» — и вот у вас открытый дом…

— Ну как же с вами разговаривать? Вчера я вам сказала, что у меня дом открыт, к сожалению, для всех, кто приходит, и вот сегодня вы уже строите концепции на моем «открытом доме»…

— Неважно, что я говорю, это останется между нами. Но вы должны подумать о том, что от вас услышат на бюро и даже на бюро не так важно, как на собрании и особенно на бюро райкома. Там с вами уже не я буду разговаривать. И вам надо отбросить все эти модные штучки и встать на совершенно принципиальную позицию. Мое дело вас самым серьезным образом предупредить. Речь идет не о пустячках, а о всей вашей дальнейшей судьбе и о жизни.

— Я все отлично понимаю и уже вам обещала сделать все, что будет в моих силах.

(Убегаю. Бегу к Е. П. Перегудовой и Т. М. Родиной, которые проходят по вестибюлю. Катя Перегудова — падчерица А. К. Дживилегова.)

— Катька, ты слышишь, что он говорит! Что я Алексея Карповича в 49 году громила! Скажи ему! Пойди…

— Господи, из-за чего ты сейчас волнуешься? Какое это сейчас может иметь значение? Пусть себе говорит, что хочет, не в этом дело!

Родина:

— В самом деле, нет предмета для волнения. Я сегодня прочла в газете, что Аникст вел в институте подрывную работу против классики и классического репертуара. Чему же можно удивляться после этого?

— Но я громила Алексея Карповича! И все помнят!

— Господи! О чем ты сейчас волнуешься!

(Ухожу домой в припадке, пью валерьянку.)

* * *

— Нея Марковна, вы должны назвать тех, кто вам дал подписать письмо. Иначе нам придется считать вас его автором и организатором подписей. Тем более, что мне точно известно, что вы предлагали подписать это письмо Марианне Николаевне Строевой, а, значит, наверное, не одной ей.

— Я не предлагала Марианне Николаевне подписывать это письмо и вообще его в руках не держала. Вы прекрасно знаете, что я подписала письмо в Доме кино, где Марианна Николаевна не бывает.

— Но я-то знаю, что вы ей предлагали. Только не подумайте, что это она сама мне сказала.

— А я и не подумаю. Она не могла сказать потому, что этого не было.

— Предлагали, предлагали. Но это неважно, не ей так другому предлагали. Вы по институту ходили с этим письмом и многим предлагали.

— Ни по институту, ни где-либо еще не ходила, а письмо держала в руках пять минут. Если вам хочется присовокупить мне организацию подписей, это личное ваше дело, и я здесь ничем помочь вам не могу.

— Нея Марковна, вы должны быть искренней перед партией и назвать тех, кто организовывал это письмо. Иначе пеняйте на себя.

— Ничем помочь здесь не могу. Я не знаю, кто организовывал это письмо.

— Тогда пеняйте на себя. Я — всё! Я — предупредил.

* * *

Стою в очереди за зарплатой.

— Нея Марковна, идите сюда, вы мне срочно нужны. Ну вот, мать моя, мне надоело, по правде сказать, с вами здесь волынку разводить. У вас 5-го собрание. Вы должны сейчас же подготовить человек пять выступающих, которые должны со всей резкостью и принципиальностью осудить вас и сказать, что вы достойны исключения из партии. Тогда, если в райкоме увидят, что первичная парторганизация стоит на здоровых позициях, отношение к вам, может быть, изменится. Не забывайте, что райком нам ваше дело доверил. А сначала и речи об институте не

было: прямо на бюро райкома и никаких разговоров. Подготовьте пять человек, хорошо бы Строеву, Сабинину, у которых самих много идеологических ошибок, а они отмалчиваются до сих пор. И двух-трех нейтральных из вашего сектора.

— Что, у вас уж и выступать некому, что я сама должна кадры готовить? А Ярустовский, Ростоцкий, Ливанова?

— Они не будут. Они отказались.

— Ну, другие добровольцы найдутся. И, по-моему, неудобно, чтобы отщепенец с персональным делом готовил свое партийное собрание, вел агитацию, так сказать. В райкоме сразу узнают, вы же сами говорите, что там сразу все становится известно, и за такие дела вас не похвалят.

— Так вы же будете агитировать не «за», а «против». Вы же будете их просить выступать со всей резкостью и непримиримостью, объясните, что это делается ради вас и ради института. Давайте, давайте. Вон Хайченко идет. Он тоже подходит для этого. Говорите ему.

— Григорий Аркадьевич, Д. Ю. просит, чтобы я вас попросила, чтобы вы проработали меня на партсобрании.

Хайченко:

— А чего это я киноведа буду прорабатывать? Пусть сектор кино. Вон театроведы как долбали Рудницкого, послушать приятно было. Не буду я у вас выступать. Пусть киноведы.

— Григорий Аркадич, а Д. Ю. велит, чтобы я вас уговорила выступать, что меня надо из партии исключить.

(Хайченко уходит, хихикая и разводя руками.)

— Видите, какая несолидная комедия получается, Д. Ю.

— Никакой комедии, все весьма трагично, наоборот. Умели шкодить, умейте и расхлебывать. Вот Рудницкий прекрасно подготовил собрание[32], а на бюро райкома что было знаете? *(Рудницкого на бюро РК очень ругали и едва не исключили — Н. З.)* Он вам рассказывал? Так это у него! Что же у вас тогда будет! Сейчас же идите звонить Строевой, Сабининой и другим. Они — ваши подружки, сами тоже хороши, пусть выступают, а то их молчание производит самое дурное впечатление.

* * *

Направляюсь в женскую уборную на первом этаже. По дороге, в спину:

— Нея Марковна, положение с каждым днем осложняется. На институт продолжают наседать, в частности, из-за вашего дела. Вы должны обдумать все свои формулировки. То, что вы говорили

на бюро, собрание никак не удовлетворит. Вы обязаны дать прямую и четкую квалификацию своего поступка и главное — как я вам не раз говорил — назвать имена тех, кто вам дал подписать. Я ни на минуту не верю в то, что вы не знаете.

— Как, а вы же на бюро говорили, что верите, и мне говорили?

— Не верю, не верю. И никто не поверит. Но это вовсе не важно, верю я или не верю. Важно, чтобы вы назвали. Назовите кого угодно, не все ли равно.

— А потом меня за клевету привлекут?!! В тюрьму?

— Ну что за глупости! Вы же правду скажете!

— Я могу сказать только, что Пырьев мне дал подписать.

— Пырьев? А причем здесь Пырьев?

— А я твердо помню, что он был в тот вечер в Доме кино. Как сейчас вижу его: идет по фойе со своею Скирдою[33]. Был. А потом помер.

— Что же вы говорите? Он же умер до подписания писем.

— Нет, после. Я твердо помню его в Доме кино. А больше никого не помню. Можно мне на него показать?

— Никто не поверит, что Пырьев — такой человек — давал письма подписывать.

— А я, кроме него, никого не помню.

— Что же вы пьяная, что ли, были?

— Пьяная — не пьяная, а не помню. Я ляпну на кого-нибудь, а он, может быть, и на просмотре этом не был. Его притянут, а он на меня в суд за клевету. Лучше уж я правду буду говорить, что письмо лежало на столе, я прочла, подписала, а кто был вокруг — не помню, все больше — незнакомые.

— Ну, тогда пеняйте на себя. Я вам все сказал. Я — всё.

* * *

На собрании 5 июля первым вопросом было постановление РК о хищениях в Свердловском районе. Пока выступал Калашников, секретарь парторганизации подошел ко мне (я сидела у двери) и сказал:

— Нея Марковна, вы должны сказать, кто вам дал подписать письмо.

— Мне никто не давал, я сама взяла. Ничем больше вам помочь не могу.

— Тогда пеняйте на себя. Будет очень плохо.

— Ничего не могу поделать. Так уж получилось.

А теперь я воспроизведу на этих страницах заседание партийного бюро парторганизации Института истории искусств от 12 июня 1968 года. Немало переписала я протоколов на своем веку. Данный протокол и следующий (см. дальше) — лучшие мои протоколы. Протокол — не стенограмма, как известно. Но я стремилась к максимальной подробности. Выступления, записанные мною несколько короче, чем они были в действительности, я отмечу специальными сносками. За точность каждого зафиксированного мною слова ручаюсь.

Протокол заседания Партбюро ИИИ от 12 июня 68 г.

Присутствуют: Д. Ю., Аникст А. А., Анастасьев А. Н., Недошивин Г. А., Шахназарова Н. Г., Калашников Г. С., Дробашенко С. В., Зоркая Н. М.

Председатель — Д. Ю.

Слушали: II. Персональное дело Зоркой.

Д. Ю.: Коммунистка, член нашей партийной организации Н. М. Зоркая подписала коллективное письмо, адресованное буквально во все высшие партийные и правительственные инстанции, а также редакциям центральных газет. Разрешите мне зачитать это письмо *(зачитывает)*.

Товарищи, я уже говорил, когда мы обсуждали на партийном бюро поведение беспартийных сотрудников нашего института, подписавших это письмо, что я считаю его самым плохим, самым отвратительным из всех коллективных писем, кроме, конечно, письма, адресованного Будапештскому совещанию. Я еще остановлюсь на содержании и отдельных формулировках этого письма. Сейчас же выслушаем объяснения Неи Марковны, если нет возражений.

Зоркая: Прежде, чем о самом письме и моей подписи под этим письмом, я бы хотела сказать несколько слов о том, почему на партийном собрании 19 марта, то есть на последнем собрании, на котором я присутствовала до своего отпуска и болезни, я не сказала о том, что сама подписала коллективное письмо, хотя на этом собрании выступала и по поводу коллективных писем, правда, других: первого — адресованного Будапештскому совещанию, второго — адресованного Генеральному прокурору тов. Руденко.

За несколько дней до собрания, когда Д. Ю. спросил меня, не подписывала ли я коллективных писем, я ответила, что подписала такое-то письмо по поводу конкретного дела Александра Гинзбурга. Это было 15 марта. У меня был билет на

самолет на завтра, и я должна была улететь. Но Д. Ю. посоветовал мне обязательно остаться на собрание 19 марта, т. к. речь может зайти и о моем письме. Я пошла в Аэрофлот, обменяла билет на 20-е и осталась.

На собрании выступать я не думала. Меня побудило к выступлению одно заявление в речи тов. Чекина. Это заявление столь расходилось с известной мне оценкой некоторых событий кинематографической жизни, что я, как вы, может быть, помните, задала тов. Чекину вопрос, а далее меня, грубо говоря, понесло на трибуну. Речь шла о международном семинаре в Репине, летом 68 года, в частности, о выступлении Ф. С. на этом семинаре, которое было названо тов. Чекиным «антисоветским», как и фильм «Андрей Рублев», о котором говорил в Репине Ф. С. Сам Ф. С. на собрании не присутствовал, был болен, ответить не мог. Но я-то знала, что семинар в Репине получил хорошую оценку со стороны вышестоящих организаций. В частности, когда я уже гораздо позже, нежели летом 68 года, ездила в ответственную командировку в ГДР с ретроспективой к 50-летию, мне официально рекомендовали по поводу острых и сложных вопросов придерживаться выступлений членов советской делегации на международном семинаре в Репине. Мне даже репинские материалы и стенограммы давали в качестве инструкции. И вдруг я слышу заявление тов. Чекина. Фильм «Андрей Рублев», хотя он пока не выпущен на экран, тоже в «антисоветчине» никто не обвинял — там другие претензии. Заявления тов. Чекина звучали для меня как сенсация и очень опасная, на мой взгляд, сенсация, вот почему я и вышла на трибуну, не сказав о своем письме. Я понимаю, что это было и политически бестактно и бессмысленно, т. к. Ф. С. и Чекин — добрые товарищи, коллеги, и они отлично могут выяснить отношения без моего посредничества.

Я осуждала адресат письма в Будапештское совещание…

Д. Ю.: Не адресат, конечно, а обращение к Будапештскому совещанию с клеветническим письмом.

Зоркая: Простите меня, разумеется, не сам адресат, а адресование Будапештскому совещанию письма сугубо внутреннего характера. В письмах же, направленных советскому правительству и ЦК партии, я не видела ничего преступного, тем более, что письмо, подписанное мною, было абсолютно честным и касалось даже не процесса в целом, а лишь одного дела.

Но все эти мои объяснения никак не могут служить оправданием того безусловно непозволительного факта, что я, так или иначе, не сказала о том, что сама подписала коллективное письмо. Я осознала особенно остро свое невольное

умолчание о факте подписи как грубейшую политическую ошибку после того, как мне рассказали об активе Свердловского района, где мое поведение на собрании 19 марта подверглось резкому и справедливому осуждению, с которым я совершенно согласна. Мне крайне неприятно, что у членов нашей партийной организации, где я состою больше двадцати лет, могло сложиться впечатление, что я сознательно пыталась скрыть факт подписания письма. Мне это очень тяжело, и я, как только предстану перед своими товарищами по организации, принесу собранию свои самые искренние и самые чистосердечные извинения.

Теперь о письме. Письмо было подписано в январе этого года, сразу после процесса Галанскова-Гинзбурга, когда дело было передано с кассационной жалобой в Верховный суд. Я была неудовлетворена процессом и считала, что он приносит вред общественной атмосфере, за оздоровление которой так активно борется партия все последние годы. Такое впечатление создавалось прежде всего потому, что существовал резкий разрыв между тем, что сообщалось в прессе по поводу вины осуждаемых, и требованием защиты Гинзбурга об оправдании — не о снисхождении по тем или иным смягчающим обстоятельствам, а об оправдании за отсутствием состава преступления. Как же это понимать? Гинзбург — агент НТС и в то же время ни в чем не виноват? Если бы я писала письмо сама или бы подписывала его не в конце дня, усталая, в толчее и сутолоке, я бы была более внимательна к формулировкам письма — я сейчас это внимательно обдумала, т. к. мне дали возможность ознакомиться с текстом письма, которое я смутно помнила за давностью. Так, например, я по-другому бы сформулировала первую фразу. Сейчас она звучит так: «Мы обращаемся к вам, потрясенные несправедливостью суда над Александром Гинзбургом». Надо было бы: «озадаченные неясностью» или что-нибудь, что не означало бы категоричности оценки суда как несправедливого, а подчеркивало бы полную неясность этого суда.

Ошибочным, истеричным считаю я сейчас формулировку-сопоставление этого процесса с процессами 37 года. Меня и тогда эта формулировка резанула своей чрезмерностью, но письмо было коллективное, редактировать его было нельзя, и я считала, что важнее и правильнее подписать это письмо, чем не подписывать его из-за одной резанувшей меня фразы. Речь ведь в письме шла о пересмотре дела Гинзбурга на подлинно открытом процессе, именно таком процессе, который мог бы иметь очень большое воспитательное значение, убедив всех в справедливости этого суда, если он действительно справедлив.

Была еще одна причина, по которой, несмотря на то что я

считала фразу о 37 годе чрезмерной, несправедливой фактически, ибо на процессах 37 года, конечно, все делалось по-другому, я все же признала эту фразу допустимой и подписала письмо при наличии этой фразы. На собрании я не буду говорить того, что сейчас скажу: вас же, такую маленькую и товарищескую уважаемую мной аудиторию, прошу меня выслушать, хотя речь пойдет о вещах глубоко личных.

У людей моего поколения существует что ли «комплекс 37 года», складывавшийся у всякого по-разному, но сугубо лично, будучи рожденным самой жизнью, биографией человека. Чаще всего он касается тех, кто непосредственно пострадал от 37 года, лишившись родителей или родных, проведя тяжелое детство и т. д.

Моя семья принадлежит к числу тех редких семей (учитывая, что это была семья партийных работников, членов партии с революции), которая не пострадала от 37 года — никто, ни родственники, ни сама семья. Мое детство было лучезарным. Я имею право говорить об огромном, неистребимом зле 37 года без какой бы то ни было собственной, частной обиды и считаю, что подобное свидетельство тоже очень важно.

Я жила в доме ЦК близ Арбата. Каждую ночь на квартирах нашего дома появлялись новые пломбы. У нас, детей, вошло в привычку утром, выходя в школу, обегать свой подъезд, смотреть, где прибавилась пломба, и сообщать друг другу. Мы бегали и смотрели на эти запломбированные квартиры без тени тревоги, сомнения, не говоря о других чувствах. Мы были глубоко аморальны, вот что. Однажды я увидела пломбу на двери квартиры над нами. Там жил один работник ИМЭЛ, друг моего отца, прекрасный и добрый человек. У него была дочь — моя ровесница — и маленький мальчик. Я бежала в школу вприпрыжку от радости и выпалила подруге, что на 17-й квартире пломба и мы спасены. Дело в том, что мы сдали в букинистический магазин книгу «Кола Брюньон», принадлежавшую этому соседу, моя мама уже несколько раз спрашивала, не брала ли я ее, и мы дрожали, боясь разоблачения. Деньги проели на мороженое. Можно ли забыть такое?

Так вот я не хочу, чтобы наши дети, чтобы моя дочь, которой сейчас столько же лет, сколько мне было тогда, росли такими же, какими росли мы. Поэтому я уверена, что долг коммуниста не допустить и тени 37 года, который приходилось так мучительно изживать далеко не только тем, кто был непосредственно обижен или непосредственно виноват, но обществу в целом, каждому члену этого общества, нескольким поколениям. Поэтому я и подписала письмо. Письмо, когда я его подписывала, понравилось

мне тем, что в нем речь не шла о советской законности в целом, о процессуальности и ее нарушениях — я не знаю законов и статей законов, мне трудно брать на себя ответственность говорить об их нарушениях. В письме не говорилось и о том, что Гинзбург — литератор, что звучало бы и звучит в некоторых письмах демагогически. Речь шла лишь о пересмотре дела, а такая просьба казалась мне вполне обоснованной.

С тех пор прошло много времени, почти полгода. Многое изменилось. События в Польше и Чехословакии осложнили положение нашей страны в социалистическом лагере и в международных отношениях. Я глубоко сожалею, что письмо, которое я подписала, стало оружием в руках антисоветской пропаганды. Я сожалею также, что мой поступок — подписание письма — принес вред институту, его партийной организации, мне лично и — в конечном счете — той самой общественной атмосфере, о которой я заботилась. И если действительно письмо попало за рубеж (о чем я все же точно не знаю), сожалею, что оно принесло вред престижу нашего государства. Я очень тяжело пережила всю эту историю. Все.

Д.Ю. Есть вопросы к Нее Марковне? У меня есть вопросы. Запишите, Нея Марковна.

У нас есть сведения, что вы просили подписать это письмо ряд сотрудников АПН. Что вы можете сказать по этому поводу?

Присутствовали ли вы на процессе Гинзбурга — Галанскова?

Читали ли вы «Белую книгу»?

Кто вам дал подписать это письмо?

Драйте краткую политическую оценку вашего поступка.

Считаете ли вы, что Синявский и Даниэль осуждены невинно? И Гинзбург?

Недошивин: Прошло время, окончательно выявился характер всего того, что произошло в связи с подписанием этих писем. Объективно это вылилось в своеобразную политическую демонстрацию. Могли бы вы сказать, что вам ясен политический смысл и этого потока писем и вашего личного участия в этой кампании?

Зоркая: 1. По поводу АПН. Вопрос мог бы меня огорошить, если бы за последние два месяца я не выслушала в огромном количестве самые разнообразные легенды о себе. Легенда об АПН придумана неудачно, т. к. мне очень легко представить документальные подтверждения ее полной фантастичности. Другие клеветнические слухи и доносы опровергнуть, к сожалению, труднее. Дело в том, что…

Д. Ю. Значит это — неправда? Вы не давали подписывать письмо в АПН? Достаточно. Все! Я этот вопрос снимаю.

Зоркая: Нет уж, позвольте я скажу, это для меня чрезвычайно важно. Я обязана пресечь тот мутный поток лжи, который неизвестно для чего и от кого льется на меня.

АПН — организация, куда входят по пропускам. Легко проверить, кто был там в январе, а кто не был. Я не была ни в январе, ни раньше, с 1965 года, ни позже и не войду туда никогда.

Калашников: Ну уж и никогда *(смеется)*…

Зоркая: Да, никогда. АПН — единственная организация, которая подвигла меня на индивидуальную жалобу, на заявление — я их никогда не писала (я только коллективные письма подписываю). В мою статью, написанную по заказу немецкого журнала и проходившую по АПН, они без моего ведома всунули две цитаты из Хрущева и послали в Берлин, к тому же сократив и изуродовав статью до неузнаваемости. В таком виде она вышла в Берлине, прямо к 16 октября.

Калашников: Ай-ай-ай…

Зоркая: Я узнала об этом уже потом и написала в секретариат Союза писателей заявление с жалобой на Буркова. Теперь скажите, возможно ли с точки зрения простой бытовой логики, чтобы я пришла в учреждение, с которым нахожусь во вражде и конфликте, с таким письмом? Знакомых в АПН я не имею, кроме одного товарища, который находится уже два года в городе Кампале, в стране Уганде, — я бы, конечно, с радостью съездила к нему с письмом, да далековато.

Калашников: Где-где?

Зоркая: В Кампале, в Африке Юго-Восточной. Так что легенда об АПН это не просто неправда, а злостная сплетня, каких, повторяю, сочиняется много — не знаю, зачем и кому это выгодно.

2. В суде я не была и никакого отношения к процессу не имела.

3. «Белую книгу» не читала. Насколько мне известно, «Белая книга» состояла из документов, опубликованных в советской и иностранной прессе по поводу процесса Синявского-Даниэля, и единственного неопубликованного материала — какого-то «Письма к другу», что, на мой взгляд, неподсудно. Но вы правы, видимо, в том смысле, что если я сама «Белую книгу» не читала, получается, что оценка ее, данная в письме, для меня есть непроверенный факт и догадка.

4. Письмо в виде листа бумаги с текстом и подписями передавалось из рук в руки в фойе Дома кино. В толчее (как раз кончился просмотр) люди читали, клали на стол, кто-то подписывал, кто-то нет. Подписей было мало, пять-семь. Было

огромное количество народа. Я пришла в Дом кино после лекции, пошла в буфет, чтобы выпить кофе и съесть булку, по дороге к столику (все это происходит в фойе второго этажа) увидела письмо, подписала в общем шуме и сутолоке, кто был вокруг — не разобрала и не помню.

5. По поводу Синявского и Даниэля. Год тому назад, когда меня прорабатывали на партбюро за письмо 63-х, я ясно говорила, что глубоко осуждаю Даниэля и Синявского за то, что они печатались под вымышленными именами за границей, считаю их в этом виноватыми. За год я очень внимательно обдумала дело. Мне еще более неприятен двойной образ жизни, который они вели, особенно обидно за профессию критика, которую я считаю лучшей в мире и которую фактически предал талантливый критик Синявский во имя какой-то сомнительной беллетристики. Но я и тогда, и сейчас считала и продолжаю считать, что процесс был ненужным, что осуждение Синявского и Даниэля — функция профессиональных и общественных организаций, творческих союзов, то есть область морали, а не уголовного права. Прошедшее время, как мне кажется, лишь подтвердило мою правоту: находящийся в лагере, политически осужденный Синявский приобрел в глазах людей ореол мученика. Не знаю, нужен ли партии подобный ореол святого над Синявским. В то время, как, скажем, общественный остракизм, какой-нибудь блистательный памфлет были бы гораздо более действенными.

О Гинзбурге — повторяю, я не знаю. Насколько он виновен, справедлива ли мера наказания — пять лет лагерей строгого режима, процесс оставил впечатление полной неясности. Если он агент НТС — видимо, мера наказания мала, если он собрал материалы по процессу Синявского и Даниэля, то за одно даже, предположим, ужасное «Письмо к другу» пять лет не дают, ибо материалы советской прессы, имеющиеся в «Белой книге», никак не могут быть антисоветскими, как и стенограммы советского открытого суда.

6. Я не могу дать политическую оценку кампании писем в целом, т. к. знаю слишком мало писем: всего три. Письмо к Будапештскому совещанию я сейчас считаю еще более ужасным по адресату, простите — опять! По обращению во внешний адрес. Еще я знаю письмо, адресованное Руденко, но плохо его помню (его один раз читали на собрании 19 марта), и то письмо, которое я подписала.

7. Мой поступок, который был сделан из наилучших побуждений, объективно и независимо от них принес вред нашей общественной атмосфере.

Д. Ю.: Больше нет вопросов? Кто желает высказаться?

Аникст: Думаю, что Зоркой следует тщательно и серьезно подготовиться к собранию, которое будет очень сложным. Предыдущий опыт — я имею здесь полное право говорить об этом, так как я сам, как говорится, «подписанец», — заставил понять, что все эти поступки принесли большой вред и институту, и самим подписавшим. Это необходимо было бы осознать быстрее. Так, например, судьба Рудницкого сложилась бы по-иному, если бы он сразу выступил, как выступал во второй раз на собрании. Самое тяжелое впечатление может произвести то, что Зоркая не сказала о письме в своем выступлении на собрании 19 марта. Я должен констатировать безответственность, политическое легкомыслие. Бюро должно строго подойти к поступку Зоркой, взыскание должно отвечать характеру вины и быть максимально строгим. Мы серьезно оцениваем поступок и, следовательно, не можем оставить его без серьезнейшего партийного взыскания. Зоркой же я бы рекомендовал тщательно продумать формулировки своего выступления на будущем собрании.

Д. Ю.: Позвольте мне напомнить решение бюро Свердловского райкома по поводу Пажитнова, Шрагина и Беловой *(читает):* «За клеветнические вымыслы на партию, народ и советскую демократию, содержащиеся в клеветническом письме, переданном радиостанцией „Голос Америки“ исключить…»

Недошивин: Вы совершили акт необычайного легкомыслия. И это касается не только отдельных формулировок, о которых вы здесь говорили, но духа и направления всего письма. Вы говорите об общественной атмосфере. Но какую общественную атмосферу призвано защищать это письмо? Ведь оно написано в духе создания определенной общественной атмосферы. Я уверен, что, серьезно подумав, вы не подписали бы это письмо. Должен признать, что это акт политической безответственности. Вы не знаете содержания «Белой книги», но неужели для вас не неприемлем сам факт подпольного издания? Далее — вы здесь говорили о презумпции защиты, заявившей о невиновности. Но почему вы должны верить защите, которая должна защищать, исходя из задач своей профессии, а не верите приговору, где, кстати, нет ни указаний на агентуру, ни обвинений в террористических актах, а есть справедливое наказание.

Мы — историки, Нея Марковна даже историк во втором поколении. Профессия историка обязывает нас прежде всего установить объективное значение действий и фактов. Порой результаты действий не совпадают с субъективными импульсами. Для нас результаты значительнее, существеннее импульсов, в

скрещении этих факторов доминирует результат. Результатом, вылившимся из множества субъективных импульсов, пусть в отдельных случаях и доброкачественных, даже, можно сказать, благородных самих по себе, получилась политическая демонстрация. И здесь безусловно сыграло роль разжигание страстей людьми, никак не заинтересованными в оздоровлении общественной атмосферы. Письмо фактически играло на руку зарубежной пропаганде. Подлинно историческую квалификацию подобным акциям дал апрельский пленум ЦК, где речь шла не о субъективных импульсах, а об объективно вредных результатах. Акт подписания письма — политическая ошибка. Необходимо сформулировать главное: факт такого безответственного подписания письма есть факт политический, который оказался объективно направленным против партии и советского государства. Об этом надо совершенно ясно и четко сказать на собрании.

Дробашенко: Я согласен с тем, что здесь говорилось, с тем, как оценил поступок Н. М. Зоркой Г. А. Недошивин. Коммунисты сектора кино, парторгом которого я являюсь, очень тяжело пережили поступок наших товарищей. Я убежден, что в кампании писем необходимо разделить организаторов и рядовых, которые просто подписали письма. Среди наших товарищей, я убежден, нет организаторов, все они — рядовые. Но факт есть факт. Наши товарищи оказались втянутыми в кампанию, развязанную, в чем я уверен, чужими руками. Я понял Зоркую так, что она осознает, что совершила акт политической безответственности. Я принадлежу к числу тех, кто навещал Нею Марковну во время ее болезни, — мне это здесь вменялось в вину Д. Ю., но я сказал, что бываю и буду бывать и у Неи Марковны, и у Людмилы Ивановны. Я видел, как тяжело больна Нея Марковна и как глубоко она осознает свою вину, как тяжело переживает. На собрании ей придется столкнуться с более резкими вопросами и формулировками, чем здесь сегодня. Мы должны со всей резкостью осудить поступок, наказать Зоркую. Но мы обязаны и позаботиться, чтобы хорошие в основе люди — а я знаю Нею Марковну двадцать лет — остались в партии и делом могли исправить свою ошибку.

Анастасьев: Что можно извлечь из сказанного Неей Марковной? Была допущена безответственность и беспечность, и она признала это — так я ее понял. Верно говорил Г. А. Недошивин о несовпадении субъективных намерений и объективных результатов. Это иногда ведет к неожиданной политической окраске субъективного шага. Именно так получилось в данном случае. Я убежден, что Неей Марковной

руководили побуждения общественно честные, нравственно благородные. Но получилось иначе. Такой оборот дела был непредвиденным, его никто не ожидал. Сейчас дело приобрело политический аспект. Это убеждает в том, что нельзя отделять нравственные побуждения от политических.

Но нельзя и изолировать один поступок человека от всей его жизни, от контекста жизни. Для нас всех ясно, что Зоркая — прекрасный специалист, причем все годы своей работы в институте, в критике находилась на передовом краю ответственных, современных, политических тем. Вот вам пример: совсем недавно, незадолго до этих последних событий, В. С. Кружков мне говорил, что в ответственейшем издании института к столетию В. И. Ленина статья «Образ Ленина в кино» будет поручена Зоркой. В этом сборнике должны участвовать лучшие наши научные и партийные специалисты. Это доверие нужно было заслужить, и Зоркая его заслужила. Недаром Нея Марковна не раз представляла нашу советскую кинематографию и советскую критику на ответственных симпозиумах за рубежом. Работа по истории кино в институте ведется Зоркой с самых точных партийных позиций. Можем ли мы сейчас вдруг все это забыть или отринуть? Нет, мы должны судить о поступке Зоркой и в контексте всей ее работы, всей жизни. Мы должны принять вместе с тем строгое решение. Я предлагаю: строгий выговор с предупреждением.

Д. Ю.: И с занесением в личную карточку.

Анастасьев: Да, и с занесением в личное дело.

Калашников: Я знаю Зоркую с ее аспирантских лет и согласен, что надо принимать во внимание ее жизнь, но, однако, учитывая одно: в речи тов. Брежнева на апрельском пленуме есть указание, что прежде всего и важнее всего должна быть оценка действия и поступка человека как коммуниста. Зоркая многое поняла, многое передумала, но если ей дороги и партия и свое дело, ей надо дать более четкую и точную политическую оценку своему поступку. Сейчас уже совершенно ясно и все последние события подтверждают, какой вред принесла эта кампания советскому государству. На собрании Зоркой надо сказать прежде всего о двух моментах: как происходило подписание письма — ведь это политическая безответственность и нарушение устава партии. Объективно подпись Зоркой была одним из звеньев кампании, которая превратилась в клеветническую кампанию во вред государству. Это тоже надо сказать со всей ясностью. Если это будет, мы можем ограничиться строгим выговором.

Анастасьев: Простите, я забыл еще об одном: по поводу АПН. История возмутительная, и кто-то должен нести ответственность

за распространение подобных слухов. Мы должны сказать, видимо, в райкоме, что подобные слухи определенным образом настраивают, создают атмосферу вокруг некоторых людей. Мы должны это категорически отвергнуть. Зоркая 22 года в партии, из них 21 год — в нашей партийной организации. До сих пор никаких претензий по линии партийности к ней не предъявлялось.

Д.Ю. Положение у Н. М. Зоркой едва ли не самое сложное, так как, во-первых, она подписала уже второе письмо, и по поводу первого был серьезный партийный разговор; а во-вторых, на собрании она практически защищала тех, кто подписал коллективные письма, но ничего не сказала о своей собственной подписи. Мы поступим нечестно, если не скажем Н. М. Зоркой всю правду: ее положение чрезвычайно сложное.

Здесь говорилось о контексте жизни. Но ведь контекст жизни тоже очень сложная вещь. Из сегодняшнего выступления Неи Марковны я узнал, что она выросла в интеллигентной семье. Следовательно, ее учили. Следовательно, она человек грамотный, умеет читать и, значит, понимает, что она подписывает. Поступок Зоркой — не просто безответственность, а грубая политическая ошибка.

(Берет в руки письмо, читает его и говорит, что каждая фраза бездоказательна — подробно я не записывала.)

Как вы видите, письмо состоит из оскорбительных, высосанных из пальца аргументов, которые воспринимаются как клевета на советский суд. И вы излагаете это в письме, обращенном в самые высшие инстанции! Вы не читали «Белую книгу», а я читал. Она носит откровенно антисоветский характер. Вы не были на суде, а я был. Я вас заверяю, что суд происходил без малейших нарушений законности. Например, говорят, не допустили родственников, но это же клевета! Гинзбург говорит: здесь нет моей невесты! Что такое, собственно говоря, невеста? И вот — пожалуйста: невеста в зале. Галансков говорит: нет моего дедушки. Дедушка из зала кричит: я здесь!

Все, что произошло с коллективными письмами, — есть широко задуманная провокация, в результате которой все подписавшие попали в недостойное положение. Прийти на собрание вам надо с точной политической оценкой своего поступка как грубой политической ошибки, которая объективно сыграла самую вредную роль.

(В это время вбегает в пальто директор института, член партбюро В. С. Кружков, который был где-то в ЦК, и с ходу начинает выступать.)

Кружков: Те, кто подписывал коллективные письма,

ссылаются на принцип демократического централизма. Но они неправильно понимают демократический централизм, они откидывают «централизм», оставляя только «демократический». Письмо антисоветское. Я за исключение т. Зоркой из партии.

Д. Ю.: Владимир Семенович, вы опоздали, а мы здесь уже два часа сидим. Подождите минуту, пусть теперь скажет Нея Марковна. Мы все уже высказали свое мнение.

Зоркая: Здесь очень многое говорилось и говорилось правильно, я еще все продумаю. Я согласна с тем, что мой поступок объективно приобрел не ту политическую окраску, которую я бы могла предполагать, и объективно принес вред общественной атмосфере, о чем и свидетельствуют события последовавших месяцев. Я глубоко сожалею, что письмо стало достоянием зарубежной пропаганды, если оно туда действительно попало. Но признать грубую политическую ошибку — подписание антисоветского клеветнического письма — я никак не могу, ибо это значило бы, что я сознательно клеветала, то есть, иными словами, — я должна оговорить себя. Это для меня невозможно. Поверьте, что сейчас я коллективное письмо не подписала бы и больше подписывать не буду ни при каких обстоятельствах. Большего я сказать не могу.

Д. Ю.: Переходим к вынесению решения. Здесь было высказано предложение, которое я записал и сформулировал так:

«За совершение грубой политической ошибки, выразившейся в подписании письма, объективно направленного против интересов партии и государства, Н. М. Зоркая подлежит исключению из рядов КПСС. Но учитывая честное и искреннее признание ею объективной политической ошибочности своих поступков, партийное бюро считает возможным ограничиться вынесением строгого выговора с занесением в учетную карточку»[34].

Кружков: Я не согласен. Я предлагаю следующее решение: «За грубую политическую ошибку, выразившуюся в подписании письма, объективно направленного против интересов партии и государства, и за сокрытие от партийного собрания факта подписания письма Зоркая подлежит исключению из рядов КПСС».

Недошивин: Владимир Семенович, тогда не надо опаздывать на заседания! Как раз то, что касается умолчания на партийном собрании факта подписи, Зоркая самым решительным образом квалифицировала как грубейшую ошибку. Она, кстати, сообщила о подписи секретарю организации.

Кружков: То, что сообщила секретарю, — недостаточно. Вы подумайте: горячо, темпераментно выступает в защиту

подписавших, а что сама подписала, не говорит! Тогда уж скажи: да, и я подписала и считаю правильным! Нет! Струсила! Поэтому я не верю в чистосердечность Зоркой и предлагаю ее исключить.

Недошивин: Вы выносите такое предложение только потому, что не слыхали первого выступления Неи Марковны. Она нас убедила, и пока у Владимира Семеновича мало оснований оказывать недоверие Зоркой. Она совершила тяжелый политический проступок. Но мы имеем дело с человеком, который эту свою ошибку осознал. Когда решается судьба человека, мы должны сделать все, чтобы он мог исправить осознанную им ошибку.

Дробашенко: Владимир Семенович, вот я здесь говорил, что часто бывал у Зоркой во время ее болезни, много с ней разговаривал. Я с полной ответственностью заявляю, что она тяжело переживает и поняла свою ошибку. В этом меня убеждает то, что я видел на протяжении этих двух месяцев.

Д. Ю.: Мне представляется, что Зоркая осознала свою ошибку. Только на этом основании я и вношу свое предложение. Она нас убедила — не правда ли, Юрий Сергеевич?

Калашников: Убедила. Меня лично она убедила.

Кружков: Смотрите: Зоркая до сих пор не сделала никакого, ни письменного, ни устного заявления об оценке своего поступка. В течение двух месяцев не пришла в партбюро, не сказала: так и так. Не так уж тяжело была она больна, чтобы не написать объяснительную записку, попросить о снятии подписи. Никакой объяснительной записки от Зоркой мы не имели.

Зоркая: Владимир Семенович, я начала свое выступление с того, что вышла в первый раз после длительной болезни, я больна и сейчас, и первое, что я сделала, это принесла самые искренние извинения партийному бюро по поводу того, что не сказала на собрании о подписании письма. Я объяснила, как это получилось, но подчеркивала, что эти обстоятельства (не буду повторять) никак не оправдывают моего недопустимо беспринципного умолчания в выступлении о факте подписи. Получилась нелепость. И поверьте, что мне, которая состоит в этой парторганизации более двадцати лет, в отличие от вас, состоящего здесь на учете с недавних пор, гораздо тяжелее, чем вам, что у собрания могло сложиться впечатление о моей неискренности и сознательном умолчании факта подписи. Я вас вижу после болезни впервые. Но тем, кто бывал у меня дома, я неоднократно повторяла, как мне это тяжело и неприятно — вот и Аркадию Николаевичу говорила, и Сергею Владимировичу говорила — и скажу всем на собрании.

Недошивин: Владимир Семенович, партийному бюро важно

выйти на собрание с единым мнением по поводу меры взыскания Зоркой.

Кружков: Если большинство членов бюро настаивает на этом, я приму это решение. Но позвольте мне не считать себя им связанным. Я не уверен. Послушаю выступление Зоркой на собрании. И прошу оставить мне право голосовать за исключение.

Д. Ю. Конечно. Итак, голосуется формулировка: «За совершение грубой политической ошибки, выразившейся в подписании письма, объективно направленного против интересов партии и государства, Н. М. Зоркая подлежит исключению из рядов КПСС. Но учитывая честное и искреннее признание ею объективной политической ошибочности своих поступков, партийное бюро считает возможным ограничиться вынесением строгого выговора с занесением в учетную карточку».

Принято единогласно.

Как я раскололась

Я вышла из института в самом гнусном настроении и побежала в ВТО, где меня в читальне, очень волнуясь, ждала Рита. Бюро началось в 4.00, сейчас было 8.10. Я ей быстро все рассказала, Рита поехала домой, а я в кафе «Сокол», где мы выдули литр коньяка в глубоком отчаянии.

Мы говорили о потрясающей безнравственности того, что сейчас пережили, о ситуации, где максимум благородства было, оказывается, предложить мне строгача с занесением. И по какому все это поводу, и в чем моя пресловутая «вина», которую четыре часа с важным видом, с темпераментом, с ораторскими ухищрениями обсуждают пожилые, больные, обремененные детьми и заботами люди?

Мы пили коньяк и думали, как наши внуки, если им придется почитать архивы 1968 года, будут презирать или жалеть нас. Мое собственное поведение на бюро вызывало во мне отвращение.

Потому что единственно правильным и по сердцу для меня было бы, послушав пять минут, без всяких там «сожалею», «обдумываю», «субъективно», «объективно» и прочей мути встать и сказать: «до свидания».

Я этого единственного не сделала и к тому же прекрасно знала, что еще два раза — на собрании и на бюро райкома — буду все так же выслушивать и то же самое молоть.

Я знала все и раньше, такова была моя «позиция», как тогда выражались и довыражались до того, что это мерзкое слово я возненавидела. Но одно дело репетировать «позицию» дома,

другое — там побывать. Присутствие и соучастие оказались еще ужаснее, чем я ожидала. Самыми лучшими моментами на бюро были для меня долдонские речи Кружкова, самыми отвратительными — выступления в мою защиту. Все смешалось, что хорошо, что плохо, все запуталось. Защищая, человек убивал меня, нападая — был врагом, а объективно спасал. Черт знает что.

Почему же я не сделала то единственное, что следовало, и не сделаю дальше?

Конечно, легче всего объяснить это страхом — тем общим исконным страхом (Furcht), который является основой нашего, в том числе и моего, существования. Еще легче объяснить практически-жизненными (шкурническими) соображениями. Но в данном случае такие объяснения все же были бы не верны.

Не потому, что у меня нет страха. Конечно, есть, для меня конкретизированный в страхе лагеря. Но уже тогда, в июне, было ясно, что исключение из партии не означает посадку.

Практически-житейских соображений о деньгах, печатании, работе в институте и т. д. у меня не было. Эта сторона вопроса, наводившая такую панику вокруг, меня занимала на протяжении всего дела минимально. На деньги я плюю, печатать мне тогда было нечего (прежде чем печатать, надо — увы! — написать). Я не боюсь лишений, не боюсь бедности, повторяю — плюю на деньги и уж тем более плюю на все, что представляет ценность «положения», «карьеры» и прочего, о чем столько говорили в те дни и что непосредственно связывалось в мозгах с членством в партии. Я плюю на это все не потому, что я — аскет и не от мира сего. Я от мира. Хижине я предпочитаю дворец, безденежью — деньги, лапше — черную икру. Из драгоценных камней мне больше всего нравятся бриллианты, из мехов — норка и соболь (дело в том, что у меня буржуазный вкус). Но я прожила всю свою жизнь и доживу ее в мире материально хаотичном и недетерминированном. Пусть экономисты объяснят, почему никогда нет денег — сколько ни получи.

Я это объяснить не могу, я знаю лишь, что всегда — в детстве, в юности, в старости, с родителями, без родителей — я слышала: денег нет. Настроение мне это портило в последнюю очередь. И мне кажется это таким понятным. Ну почему из тотальной усеченности, образующей наше существование, я должна выделять как нечто существенное именно материальную недостачу? Почему я, лишенная всего — воздуха, Парижа, Равенны, Таити, Мандельштама, погибшего на пересылке, Цветаевой, повесившейся в Елабуге, должна печалиться еще из-за каких-то вшивых, неконвертируемых рублей, которые все равно

куда-то утекают, как вода из водопровода? Нет, дорогие, в моей системе ценностей и утрат, то, что я мшу сейчас потерять, — гроши по сравнению с изначально утерянным, а почести и «положение» — просто нуль и ниже нуля, под шкалой.

Проблема решалась в чистом виде — это была проблема партийности. И моя позиция имела причиной партийность, как это ни смешно звучит. Только с положением человека, который смолоду женат, ненавидит жену, но не разводится и только во сне может увидеть себя холостым, и если жена подала на развод, будет тупо талдычить на районном суде, что он любит семью и сделает все, чтобы сохранить эту чужую семью, — можно сравнить психологию моей тогдашней партийности. Вот уж когда его разведут насильно, он, расправив плечи, побежит по девочкам.

Я вступала в партию добровольно, меня никто не тащил. 10 мая 1945 года я воодушевленно писала заявление (сохранилась фотография, запечатлевшая этот исторический момент; жаль, что 11 июля 1968, когда я оказалась глубоко беспартийной, никто меня не снял — была бы интересная фоторамочка). Я двадцать с лишним лет сидела на собраниях, хотя медовый месяц кончился с первым постановлением 46 года по идеологии. Согласно законам организации, где я состою (а следовательно подчиняюсь этим законам), я обязана выстоять на трибуне моего персонального дела вплоть до последней обязательной инстанции, предусмотренной уставом. Страданием и стыдом расплачиваюсь я за юношескую глупость, от которой 23 года тому назад меня никто не предостерег — а было кому. Иначе я поступить не могу.

Все это я прекрасно понимала, но было мне совсем плохо. И придя домой, где меня ждали Петя, Витя, Нелька, Леня и другие, я продолжала пребывать в отчаянии. Наутро я уехала на дачу, и там мы еще два дня ругались, пили и скорбели о загубленной нашей жизни.

Вернувшись, я чуть-чуть успокоилась. Здесь начались какие-то странности. Мое двухдневное отсутствие, казалось бы вполне нормальное, было замечено и истолковано.

Звоню Лене Пажитнову.

— Ленька, куда ты пропал? Ты же не знаешь, что было на бюро!

— А я думал, ты хочешь побыть одна, так сказать в уединении *(смеется)*.

— Это мое постоянное желание, но на тебя оно не распространяется. С тобой я предпочитаю уединение вдвоем.

— Врешь ты все, я после бюро до 12 часов ждал твоего звонка и назавтра тоже.

— Прости, но могу я после бюро выпить коньячку и два дня посвятить личной жизни?

— Можешь, можешь… Ладно, увидимся *(смеется)*.

Звоню Ирке Рубановой.

Ирка:

— У меня есть двенадцать концепций твоего молчания.

(Видимо, в общественном сознании я должна была ежедневно отмечаться по всем телефонам.)

Иду я по «Аэропорту», встречаю двух знакомых дамочек, приятельниц, которые все время очень интересовались мною, расспрашивали, приветы передавали, а одна из них много раз бывала у меня за эти месяцы. Здесь они морды воротят, сухо так здороваются. Что это, думаю, они?

Захожу на кухню к Зориным. Там сидит одна наша общая приятельница и ближайшая подруга тех двух дамочек. Начинает со мной разговаривать в тоне покровительственного сожаления, смешанного с некоторой брезгливостью. Я, конечно, слегка теряюсь (я всегда задним умом крепка и не умею сразу давать отпор хамству), но приписываю это обычной манере нашей приятельницы.

Говорю:

— Слышали, что Д. Ю. придумал? Он велит мне подготовить выступающих против меня же на собрание.

— Зачем это тебе? *(возмущенно)*. Зачем ты это делаешь? Зачем вообще все это нужно?

— Так ведь это Д.Ю. делает, это ему нужно, а не мне. Он велит мне Марианну Строеву подготовить.

— Прости, я не понимаю, зачем это тебе и зачем Марианне? Зачем вы делаете такие вещи? Уже один раз на это покупались в 49 году. Но во второй раз!

— Во-первых, я и в 49-м на такие вещи не покупалась, хоть глупа была. Во-вторых, Марианна, естественно, выступать не собирается. Я тебе просто рассказываю, какая у нас атмосфера.

— Да, ужасно. Ты смотри, до чего ты себя довела — ручки совсем тоненькие. (Это было очень модно: сами доводили меня и тут же жалели, лили свои крокодиловы слезы.)

— Ужасно! Я думаю, что ты это делаешь совершенно напрасно *(с отвращением),* по-видимому, тебя все равно потом исключат. Хотя, как знать, Рудницкого же вот не исключили…

(Впоследствии я поняла, что имелось в виду следующее: вот ты ползаешь, унижаешься, раскалываешься, интригуешь, организовываешь себе прощенье — и напрасно).

— Я, конечно, понимаю, — продолжала приятельница, — как дурно действует, как влияет то, что люди, окружающие тебя,

люди, в общем хорошие, ведут себя неблагородно, и это затягивает. Но все же тебе не следовало бы поддаваться.

— Кому поддаваться? Как я себя веду? Как я еще могу себя вести?

— Ну, условно говоря, как Копелев.

— Копелев! Вот-те здрасте! А в чем его отличие от меня?

— Он не пошел на бюро райкома.

— Он имел право не ходить, а мне, увы, придется. Его уже один раз исключали, потом восстанавливали. Но и он вынужден был прогуляться к Верченко в МК. И на бюро райкома не пошел уже потом, по бюллетеню.

— Но к Верченко его же вызвали.

— А, значит, ты полагаешь, что я на партбюро в институте прибежала с криком: проработайте меня, а потом 26 раз на беседы бегала?

— Но Лева Копелев, как ты знаешь, правоверный коммунист, с этим ничего поделать нельзя. Но при чем здесь ты…

И так далее, в том же духе.

В тот же день в институте я встретила еще одну критикессу, приятельницу той приятельницы. Будучи дамой не столь утонченной и не обладая скромным и наставительным величием, как та, первая, она сразу выпалила:

— Ну, говорят, у тебя все в порядке? Твои дела очень хороши!

— Что же у меня хорошо?

— Ну то, что тебя оставили в покое, дали тебе строгий выговор, не увольняют. Что и у тебя и у Кости Рудницкого все в порядке, Костя сказал, что к нему пришла незнакомая девушка с письмом[35], а ты сказала, что письмо лежало на столе, что вы признали политическую ошибку и всех удовлетворили.

— Кто тебе все это сказал? Такая-то (называю утреннюю приятельницу)? Передай ей от меня, что она — сволочь.

— Нет, по-моему, я не от нее слышала.

— Передай тому, от кого слышала: Зоркая сказала, что ты — сволочь. Поняла?

Таких разговоров было несколько. Во всех них фигурировало: «вы с Рудницким», «у тебя все в порядке», «а что ты, собственно говоря, так волнуешься — вот у Рудницкого же все в порядке» и прочая мерзкая сволочная муть.

Вскоре явилось и окончательное разъяснение. Однажды вечером я сидела с Л. Пажитновым и И. Рубановой дома. Вдруг вбежал Леня Зорин с одним нашим близким товарищем. Тот товарищ во время моего сидения на бюллетене бывал у меня постоянно, все знал насквозь. На сей раз он вошел бледный как мел, глаза его горели пламенем прогресса, и начал не разговор —

допрос.

— Ну, в чем ты им напризнавалась?

— Кому? Где? Какие признания?

— Ты прекрасно понимаешь, о чем я говорю. На бюро!

— В чем напризнавалась? В том, что с тобой же утверждали, в том, в чем собиралась.

— Нет, милая. Тебе вписали чистосердечное раскаяние!

— А мне какое дело, что они вписали. Кстати, там такой формулировки нет, только что-то вроде этого.

— Так вот, ты понимаешь, как ты придешь на бюро райкома?! Ты обязала себя повторить там все свое чистосердечное раскаяние. Иначе скажут, что ты еще и лгунья. Покоржевский скажет: где же ваше чистосердечное раскаяние, товарищ Зоркая? Ответь, что ты скажешь Покоржевскому?

(Я здесь подумала, что Покоржевский мне вовсе не страшен, если у меня дома образовалось собственное гестапо, где меня на моей же территории пытает бледный эсесовец, приведенный лучшим моим другом.)

Говорю:

— Что ты так волнуешься? Ну, меня исключат. Не понимаю, чего ты от меня хочешь. Ничего, кроме того, что тысячу раз оговорено, я не сказала и не скажу.

— Нет, дорогая, если тебе вписали чистосердечное раскаяние, ты не то говорила на бюро. Ты знаешь, чего они хотят? Они хотят тебя втоптать в говно.

— Они меня уже втоптали. Давно втоптали. И тебя, между прочим. Ты ведь тоже состоишь, билета пока не сдал.

— Обо мне речи нет. Речь о тебе.

Здесь Ирка высказала предположение:

— У Нейки получилось точно, как у Непомнящего.

(Что у него там получилось, я, кстати, не знаю.)

— Нет, — зловеще возразил эсэсовец, — совсем не как у Непомнящего, совсем-совсем не так.

Не помню, что он еще говорил, — может быть, Леня Зорин помнит лучше. Помню только, что когда я пошла на кухню варить кофе, он вышел за мною и уже более миролюбиво сказал, что вокруг меня по Москве пошли круги, что всем известно, как я на бюро раскололась, и что он хочет меня по-дружески предупредить: мне стыдно будет смотреть в глаза честным людям, например, Вере Кукиновой (к чему он ее приплел — не знаю).

Ночью мне опять стало плохо. У меня сделался сердечный припадок, что вообще мне не свойственно.

Круг сомкнулся. Я раскололась. Мой раскол обсуждался и

всесторонне анализировался на кухне у моих ближайших друзей, у моих, можно сказать, родных. Не чужие, не посторонние, ближайшие из близких подхватывали, обсуждали и распространяли «круги» о моем расколе. <…>

Не сомкнув глаз, рано утром я побежала к Зориным и выдала им все, что думаю. Разумеется, что ни с кем, кроме Зориных, которые невольно, хотя бы из-за жилплощади своей огромной квартиры-перекрестка, оказались втянутыми в эту историю, — я это дело не обсуждала. Но сейчас в связи с этим возникают у меня два открытия, которые еще летом прорезали мой затравленный мозг.

Первое. В нашей так называемой «прогрессивной интеллигенции» (я имею в виду близлежащий мой круг интеллигенции писательской и художественной, о чем не знаю — не сужу) одновременно с жаждой пророка и жертвы живет подспудная жажда продажи со стороны ближнего. Жажда Христа и жажда Иуды. Жажда Иуды сильнее жажды Христа.

При тех высоких нравственных запросах, которые предъявлялись к ближнему, «самозапрос» находился с ними в разительном разрыве. Отмечаю: среди десятков и сотен людей, связанных со мною самыми разнообразными деловыми и товарищескими отношениями, единственный, кто решился на прямую и открытую акцию протеста, был Анастасьев[36]. В сборнике, который он составлял, была снята моя статья «Дни Турбиных» (а также статьи Н. Крымовой о «Назначении» — из-за Володина и В. Максимовой — «В день свадьбы» из-за Эфроса). Он обошел все кабинеты, скандалил, восстанавливая эти статьи, а когда его отовсюду поперли, подал официальное заявление о снятии своего имени с титула. Сил, которые он потратил на это дело, хватило бы на возведение небоскреба в одиночку. Он был совершенно один. Никто из тридцати с лишним авторов сборника — среди них были лучшие мои друзья и даже прощенные «подписанцы» — никто, ни один не подумал взять свои статьи, никто не вякнул, никто не пикнул.

Зато их томила жажда Иуды.

Наша подписанская история вынесла на поверхность эту тайную, сладостную, подспудную жажду. Характерно, что больше всех «обсуждали», «анализировали», «прогнозировали» те, кто непосредственно не проходил по нашему делу или проходил стороной, краем (с чем их можно поздравить). Самим «субстриторам» — такой еще придумали терминок — было не до того, абы кости собрать. Рядом же, вокруг, под кофе и коньяк, кипели дебаты, выносились моральные оценки.

Наташа С. очень точно сказала: на нас смотрели, как на

гладиаторов. Добавлю: ставили на того или на этого, если еще не заключали пари. И с замиранием сердца, сладостно ждали Иуд. «Элита» под кофе, устремив глава на секундомеры, вычисляла, кто, где и когда скурвится. Если кто-то и вправду плошал, не боль, не скорбь, а злорадное удовлетворение входило в сердца. Мы так и знали — вот вам пожалуйста! «Раскололся», «завонял», «протух», «подался», «тронулся» — были любимые глаголы. Ловили каждую сплетню, каждый разговорчик в ресторане ЦДЛ, каждую наглую клевету с трибуны, распространяли, вносили в картотеки, рубили правду-матку в глаза.

К одному поэту ночью вломились его приятели и потребовали, чтобы он показал свое письмо со снятием подписи — в Союзе им сказали, видите ли. Поэт был человек добрый и с юмором. Он их вяло обложил матерком. Я — увы! — не такая. Уже давно зима, у меня в Шереметьеве сугробы и зеленые ели под снегом, я счастлива, но как только вспомню ту жару и моего эсэсовца, — за сердце хватает чья-то подлая рука.

Самое же позорное получилось с Борисом Балтером. Борису на собрании в «Юности» дали строгий выговор. С трибуны СП Тельпугов объявил, что Балтер начал осознавать свою ошибку. Пущен был слух, что Борис «раскололся».

Мне об этом говорили десятки людей, и, когда я орала, в качестве неопровержимого доказательства приводилась речь Тельпугова. Это поразительно! Моисей — Тельпугов, его речь на партсобрании — Нагорная проповедь, и трибуна СП приобрела величавый контур Синая. Верили фабрике клеветы, верили помойной куче вранья, но не верили Борису Балтеру. Дорогая Х. (уж не буду тебя называть), сейчас, когда Боря Балтер лежит с инфарктом и с закрытыми работами, вспомни, как ты, широко открыв свои правдивые, умные свои глаза, излагала мне, что твой супруг лично, собственными своими ушами слышал Тельпугова на собрании, а следовательно это не подлежит сомнению.

В сопоставлении с гадостью в адрес Балтера моя маленькая история — ничто для общественной атмосферы. У меня нет заслуг перед прогрессом, нет за плечами гражданского героизма, к тому же, как всем ясно, я должна скурвиться за свой «ампир», за бархатное платье и за загранку, куда меня вынесло аж в Рим. То, что я приехала из того Рима и объявила, что дальше ГДР больше никогда никуда не поеду, — это неважно, мало ли что я говорю, а сама сплю и вижу командировочку в Мангейм. Я — личность туманная и неясная. Но Борис Балтер! Никаких данных — психологических, исторических, фактических — нельзя было бы с микроскопом найти самому недоброжелательному человеку, самому большому идиоту, чтобы заподозрить Бориса Балтера.

Да будет вам срамно!

Не буду исследовать причины страстной жажды Иуды, хотя некоторые из них я знаю. Хочу сигнализировать об очень серьезной общественной опасности, в ней заложенной. Перед лицом возможных грядущих испытаний мы стоим голенькими, мы лишены самой элементарной человеческой общности, выражающейся прежде всего в доверии. Любой провокации будет достаточно. Как ни трагично, но именно это показала небольшая нравственная проверочка, первый натиск — наша подписанская история.

Второе «открытие» более частное, но для меня лично не менее важное. Оно касается той особой формы «некоммуникабельности», которая утвердилась в нашей среде.

Все дни мы проводим в трепе. Мы залиты трепом, больше, чем кофеем и водкой. Треп кажется нам именно средством коммуникации и общения. Так вот, это совершенно пустой и ненужный треп, который демонстрирует как раз эту особую форму некоммуникабельности.

Наши беседы это не просто разговор глухих, где никто друг друга не слышит. Это хуже, чем разговор глухих, потому что из вашего текста делаются противоположные выводы. Слова воспринимаются как шифр, как обман или в лучшем случае как простое сотрясение воздуха.

Я это чувствовала очень давно. История, о которой я сейчас рассказываю, подтверждает это неопровержимо. Но еще один маленький эпизод, случившийся гораздо позже, в сентябре, как в капле росы, отразил для меня нашу вселенную с ее установившимися нормами.

После отпуска я встретилась со своей подругой, и мы с ней провели весь вечер в трепе — а в чем же? Речь, в частности, шла о моей апелляции. Я подробно рассказала подруге, как и кто уговаривал меня подать апелляцию, что я им отвечала. Поскольку проблема апелляции для меня лично никогда не существовала, ни летом, ни тогда (а тогда к тому же уже кончился срок ее подачи), мои возможные действия и не обсуждались, они были вынесены за скобки: всем и всегда я объявляла, что ни в коем случае, никогда и ни за что я апелляцию подавать не буду, это для меня исключено так же, как полет в космос. Вечер ушел на обсуждение того, как на это реагируют разные люди. Вечер, в течение которого я могла бы перештопать все чулки и носки, мои и Манькины.

На следующий день моя собеседница-подруга вбежала ко мне взволнованная и сообщила, что она виделась с У. (У. — ничем не отличающийся от всех других наш общий знакомый) и тот

настоятельно рекомендует мне непременно подавать апелляцию.

— Ек-королек! — говорю я подруге, мы же с тобой так всесторонне это перетерли вчера лишь вечером, ну все решительно обсудили, достигли полного согласия. Что же ты, спрашивается, прибежала?

— Ну мало ли, может быть, ты решишь из шкурнических соображений все же подать?

— Как же так, я же только вчера тебе говорила, что это вопрос, не подлежащий обсуждению.

— Мало ли чего говорила, говорила-говорила, а потом взяла и подала!

— Ну ладно, мне можно не верить, но ведь у меня и срок кончился!

— Разве? Я не знала. Разве уже два месяца прошло?

Про срок тоже толкли два часа, чулки и носки остались незаштопанными. Слово полностью девальвировано. Оно не несет в себе никакой информации или, наоборот, несет в себе информацию ложную, шифрует затемняет истинные чувства, мысли и намерения. Если вы говорите, например, «я хочу спать», надо понимать это: «я хочу есть». Говоря «я люблю Пушкина», вы желаете втереть очки вашему собеседнику, внушить ему какие-то иные понятия или, может быть также, вы заблуждаетесь, в вас говорит какой-нибудь комплекс, в вашем «я люблю Пушкина» кроется нечто иное, скажем, зависть или карьеризм. Вы не можете «хотеть спать», вы не можете любить Пушкина, ибо это вам не свойственно, что тонко чувствует ваш собеседник, который умнее, проницательнее вас.

Как это ни комично, в подобной инфляции слов, высказываний, утверждений, в пренебрежении «автоинформацией» и любыми средствами самовыражения через слово очень большую роль сыграло увлечение фрейдизмом, которое распространилось в нашей интеллектуальной «элите» к концу прошлого десятилетия. «Увлечение фрейдизмом» — это сказано, конечно, слишком громко. Характер этого увлечения специфичен для нашего невежества, провинциальности, самомнения, умственной отсталости. Какой-то бойкий интеллектуал подхватил обрывок психоанализа в части «комплекса неполноценности» и популяризовал среди своих знакомых под кофеек. «Комплекс» — это понятие приобретало все более универсальное значение, постепенно им стали именовать абсолютно все проявления личности, во всех сферах. Вы купили костюм в кредит — у вас комплекс такой-то (непереваренного еврейства, интересного мужчины, вождизма — лепите, что хотите); вы поехали в Киев — такой-то комплекс (домашности,

аристократизма, буржуазности), вы не поехали в Киев — такой-то и до бесконечности. «Комплекс» — это дает возможность, научную аргументацию не доверять вашим высказываниям, в грош их не ставить и одновременно считать себя непогрешимым судьей. Еще бы — так учит нас Зигмунд Фрейд. Поэтому ваши слова, поступки, действия не суть поступки, действия и, разумеется, не средство информации, а комплексы, клише, роли, которые вы по каким-то причинам играете.

Дорогие мои друзья, давайте кончать треп, истощающий нас, превратившийся в нашу болезнь и превративший нас в символы комплексов и клише. Я — чемпионка трепа — поклялась, что если я не могу истребить треп как главный фактор жизни, то по крайней мере решительно ограничу число партнеров по трепу. Я буду трепаться только с теми, для которых мое слово равно лишь слову, поступок — поступку, обещание — обещанию, действие — действию, только с теми, для которых «я люблю Пушкина» есть информация о моей любви к Пушкину, конечно, абсолютно уникальной, конечно, совершенно неправдоподобной, конечно, трансцендентной, мистической, но все же существующей как непреложный, хотя и невероятный, факт. Иначе опять получится, что два месяца будем вырабатывать программы и позиции, исповедоваться, лалыкать, хрипнуть, сидеть в прокуренных комнатах, считать друг друга не разлей водой, а потом я выбегу на минуту наружу и расколюсь.

5 июля, отправляясь на собрание, я зашла в кафе «Лира» выпить кофе. За столиком с одной из дам, причастных к кругам, пущенным обо мне в «кругах», сидел драматург К., которого я упоминала на первых страницах моего мемуарного сочинения, пообещав к нему вернуться.

Драматург К. — сам по себе фигура вовсе эпизодическая, для меня никакого значения не имеющая. Он — художественный прием вроде того, что был у Таирова в постановке «Мадам Бовари». Там в начале и в конце спектакля появлялся некий юноша, сосед Эммы, безмолвный, эпизодический, но в его фигуре, однако, воплощалась концепция. Драматург К., кольцуя мою историю, тоже пусть послужит в качестве художественного приема — моей концепции.

К., как, может быть, вы помните, стоял 2 апреля у «Ореанды» в Ялте, провожая нас в Москву. Он смотрел мне вслед с доверием, с сочувствием, с печалью. Он был друг.

Прошло три месяца, полные невыносимых страданий. Сейчас К. смотрел на меня подозрительно, строго, высокомерно. Он и его спутница задали мне несколько вопросов, ставших традиционными, а именно: почему я так волнуюсь (sic!), если у

Рудницкого все в порядке, как мои дела (они, оказывается, ничего не знают) и т. д. Я попыталась им объяснить, что мое персональное дело не имеет ничего общего с делом Рудницкого по ряду причин, в частности, потому что у меня второе письмо. Оказывается, они, простота, этого тоже не знали, хотя мы подписывали письмо 63-х вместе с К., а с его дамой обсуждали прошлый наш грех минимум десять раз. «Ах, она же рецидивистка», — промолвили они, понимающе переглянувшись. «Ну, мы рады, что у тебя теперь (sic!) такое настроение», — величаво и одобрительно изрекли они, прощаясь. Прошло всего лишь три месяца. Я не желала бы вам, уважаемый К., пережить такие три месяца.

Через пять минут начиналось собрание.

ИЮЛЬ

Exodus

Собрание

Протокол партийного собрания Института истории искусств от 5 июля 1968 г.

Присутствуют — 42 чел.

Отсутствуют — Аникст А., Давыдов Ю., Дробашенко С.[37]

Председатель — Швидковский О.

Слушали — II. Персональное дело т. Зоркой.

Д. Ю.: Товарищи, сотрудница сектора кино Н. М. Зоркая подписала коллективное письмо, направленное во все возможные партийные и правительственные инстанции, а также в редакции центральных газет. Это письмо уже зачитывалось на заседании партийного бюро, а также дирекции во время разбора поведения других наших сотрудников, подписавших письмо. Я думаю, что не имеет смысла зачитывать его еще раз?

Из зала: Зачитать. Мы не знаем.

Д. Ю.: Принесите, пожалуйста, текст письма. *(Зачитывает)*. Необходимо подчеркнуть, что это уже второе коллективное письмо, подписанное Зоркой. Первое — по поводу процесса Синявского и Даниэля. В свое время подписание первого письма т. Зоркой обсуждалось на партийном бюро института, и Зоркая получила соответствующие разъяснения РК и МК КПСС. Подписав второе письмо и выступая на собрании, Зоркая не сказала, что подписала и, принимая участие в обсуждении поведения других сотрудников института, о собственном поступке умолчала. Я думаю, что политическая характеристика письма абсолютно всем ясна, как и смысл кампании писем. Чем дальше мы отходим от времени, когда подписывались эти письма, тем яснее становится, что это была политическая провокация, развязанная чужими руками. Подписав письмо, направленное против интересов партии и советского государства, Н. М. Зоркая совершила грубую политическую ошибку. Попросим Нею Марковну Зоркую объяснить причины своего проступка и дать его политическую квалификацию.

Зоркая: Поскольку я присутствую на партийном собрании в первый раз после продолжительной болезни, стою на этой трибуне впервые после 19 марта, я хочу начать с самых искренних извинений перед собравшимися по поводу того, что выступая тогда, 19 марта, не сказала о том, что сама подписала коллективное письмо. Считая то, что не сказала о факте подписания письма, своей грубой политической ошибкой, искренне в ней раскаиваясь и глубоко сожалея о том, что так

получилось, я хотела бы объяснить собранию, почему так получилось.

15 марта, когда на партбюро обсуждалось дело Шрагина, Пажитнова, Давыдова и Беловой, Д. Ю. спросил меня, не подписывала ли я тоже письма, я ответила, что подписала какое-то письмо и подчеркнула, что это письмо мне кажется очень правильным. Наутро я должна была уезжать в отпуск, но Д. Ю. рекомендовал мне остаться и присутствовать на собрании, ибо может зайти речь также и о моем письме. Тогда я сдала билет и осталась.

На собрании я не собиралась выступать, но, как товарищи, может быть, помнят, была, так сказать, «спровоцирована» речью тов. Чекина, которая меня чрезвычайно удивила неожиданной и не соответствующей общепринятой оценкой выступлений советской делегации на международном киносимпозиуме в Репине, в частности, оценкой выступления заведующего сектором кино тов. Фрейлиха как выступления «антисоветского», т. к. Фрейлих анализировал картину «Андрей Рублев», названную т. Чекиным также «антисоветской». Я задала т. Чекину вопрос с места, а потом меня, грубо говоря, понесло на трибуну. Таковы конкретные обстоятельства того дня.

Но, объясняя, как это получилось, я никак не хочу оправдывать свое бестактное поведение. Я не имела права выступать по поводу письма в адрес Будапештского совещания, не сказав, что сама также подписала коллективное письмо. Я тяжело переживаю, что могла выглядеть неискренней в течение трех месяцев в глазах партийной организации, в которой состою больше 20 лет, что дала дурной пример молодым коммунистам. Повторяю, я глубоко раскаиваюсь, тяжело переживаю и считаю, что не сказала, своей грубой политической ошибкой.

Теперь по поводу письма. Я подписала его в январе этого года, сразу после процесса, когда дело должно было еще рассматриваться в верховной инстанции. Я подписала письмо, потому что процесс оставил во мне ощущение большой неясности. Возникли ножницы между тем, что писалось в газетах, и приговором суда, между позицией защиты, требовавшей оправдания за недостатком состава преступления, и приговорением Гинзбурга к пяти годам лагеря. Именно это желание ясности и побудило меня прежде всего к подписанию письма, смыслом которого была просьба о пересмотре дела Александра Гинзбурга. Сейчас я вижу, что некоторые формулировки письма чрезмерны: первая фраза о несправедливости суда, которую, если бы я была автором письма, я бы отредактировала по-другому, подчеркнув именно

«неясность»; еще тогда, когда я подписывала, меня резанула своей истеричностью фраза о 37 годе. Но вместе с тем я была уверена, что пересмотр дела в условиях полной гласности принесет пользу нашей общественной атмосфере.

Прошло полгода. Многое изменилось со времени подписания письма, произошли события в Польше, Чехословакии. Я сожалею, что письмо, подписанное мною в интересах оздоровления общественной атмосферы, объективно принесло ей вред, став достоянием буржуазной пропаганды, которую я ненавижу. Я признаю, что коллективные письма, которые не доходят по адресу, не приносят пользы, и подписывать их больше не буду никогда, ни при каких обстоятельствах. Все.

Д. Ю.: Есть вопросы к Нее Марковне?

Калашников: У меня есть два вопроса. 1. Мне непонятно, как вы могли подписать это письмо, если после подписания вами первого письма по процессу Синявского и Даниэля партбюро решительно осудило ваш поступок и дало ему четкую политическую квалификацию? Как вы сейчас оцениваете свой первый поступок? 2. Мне непонятно также, откуда появляются все эти письма; что они, в воздухе, что ли, летают, почему к вам именно обращаются — не обратились же ко мне или к Владимиру Семеновичу с предложением подписать письмо. Вы должны честно рассказать собранию, при каких обстоятельствах вы подписали письмо и кто вам его дал.

Зоркая: На том, первом, бюро никакого решения, что коммунисты не имеют права подписывать коллективные письма, не было принято, так что дисциплину я не нарушала, как не нарушала и решения партийной организации. По поводу подписания письма. Я увидела это письмо в Доме кино, в фойе, на столике. За столиками сидели люди, письмо переходило из рук в руки, лист с подписями, насколько я помню, был отдельно, подписи были мне незнакомы. Было очень много народу, т. к. в это время кончился просмотр. Я взяла письмо со столика и, бегло прочтя, подписала — тогда этому не придавалось значения. За свою подпись несу ответственность одна я и только я, понимаю, что в такой обстановке, наспех, письмо подписывать было легкомысленно, но тем не менее я это сделала, и никто в этом, кроме меня, не виноват.

Холодов: Были ли у вас раньше партийные взыскания?

Зоркая: Никаких взысканий никогда не имела.

Зак: У нас за последнее время прошло много собраний — трудных собраний. Сегодняшнее собрание для меня труднее всего, так как речь идет о моем близком товарище, с которым я долгие годы работаю в одном секторе. Когда я узнал, что Нея

Зоркая подписала письмо, у меня возникло чувство обиды: вот мы вместе работаем, пишем вместе коллективные труды, мы даже в одном доме живем, а я узнаю о поступке своего товарища только из повестки дня партийного собрания. Ну почему же Зоркая не посоветовалась с нами, ее друзьями, коммунистами из своего сектора, из своей партгруппы? Мне кажется, что формула — политическая безответственность, — которая здесь прозвучала, очень верна. Конечно, Зоркая не предполагала вредных последствий, которые, как мы теперь видим, имело это письмо. Поступок, о котором идет речь, прямо не связан ни с ее научной деятельностью, ни с ее обликом как коммуниста, как советского ученого. Мы все знаем, сколько сил вложила Зоркая в наш коллективный труд — четырехтомную историю советского кино, как честно она работает в сфере науки. Мы должны отделить частный поступок от всей деятельности Зоркой — научно честной. Я считаю, что строгий выговор с занесением в учетную карточку будет для Зоркой очень серьезным и суровым взысканием и поможет ей осознать свою ошибку.

Хайченко: Я считаю, что одной из причин печальных событий, которые мы сейчас обсуждаем, является то, что в свое время вокруг письма по поводу процесса Синявского и Даниэля не была создана необходимая атмосфера нетерпимости — и вот результаты. Уже много говорилось по поводу писем, и всем нам совершенно ясен тот вред, который принесли они нашему институту, партии, стране. Вина Зоркой очень велика. Мы давно знаем ее как хорошего ученого, как дисциплинированного сотрудника института, но это еще усугубляет ее вину. Ее проступок по сути дела ничем не отличается от проступков Шрагина и Пажитнова. Но необходимо учесть следующее: Зоркая, в отличие от Шрагина и Пажитнова, глубоко осознает свою ошибку, ее позиция резко отличается от их позиции. Учитывая ее искреннее раскаяние, ее полное признание своей грубой политической ошибки, нисколько не смягчая ее вину, мы можем, как мне кажется, ограничиться строгим выговором с предупреждением. Это послужит для Зоркой хорошим уроком.

Кружков: Я хотел выступать позже, но ход собрания вынуждает меня выйти на трибуну сейчас. Я прошу внимательно разобраться в том, что совершила Зоркая, во всем ее поведении, в том, что сейчас она говорила. Выступление тов. Зоркой произвело на меня самое тяжелое впечатление. Она исказила то, что происходило в свое время, когда обсуждалось письмо по поводу процесса Синявского и Даниэля. Я присутствовал на этом партбюро, где обсуждался проступок Зоркой и еще нескольких товарищей. Тогда, как все помнят, Зоркая вела себя наиболее

агрессивно, отказывалась признать свою вину, полностью брала под защиту антисоветчиков и отщепенцев Синявского и Даниэля, которые клеветали на Ленина. Мы тогда же говорили, что проступок Зоркой несовместим с пребыванием в партии, что это была идеологическая диверсия коммуниста, но мы тогда решили, что поскольку это случилось с Зоркой в первый раз, ограничиться просто обсуждением и серьезным предупреждением. Прошло много времени, можно было надеяться, что Зоркая осознала свою ошибку. И что же? На собрании по делу Шрагина она не нашла слова гнева в адрес его поведения, фактически взяла его под защиту и умолчала по поводу самой себя. Зоркая говорит, что она сказала секретарю парторганизации до собрания, я в это не верю, после собрания она сказала.

Зоркая: *(из зала)* Значит, я, по-видимому, провела с Д. Ю. ночь, т. к. наутро после собрания в 6 часов я улетела.

Кружков: Почему? В зале после собрания можно было сказать.

Зоркая: *(из зала)* Нет, я 15 марта, в день партбюро, сказала.

Кружков: Кстати, это накладывает тень на секретаря организации, вы хотите бросить тень на Д. Ю. Но, так или иначе, выступая, она не сказала, что подписала письмо, струсила. Существо вашего письма ничем не отличается от письма Шрагина. Вы и сейчас считаете, что партбюро ошибочно разбирало письмо в защиту Даниэля. И поведение Зоркой на сегодняшнем собрании ничем не отличается от поведения Шрагина на собрании. Зоркая не говорит сейчас такой большой речи — так кто же бы сейчас стал ее слушать, когда письма осуждены высшими партийными инстанциями. Она говорит, что раскаивается, что переживает, но я ей не верю. И никто не поверит. Скажите, кто поверит, что клеветническое письмо лежало на столе в Доме кино «просто так»? Зоркая отказывается назвать тех, кто дал ей письмо, следовательно, она не искренна. Искренность перед партией ничего не имеет общего с тем, что здесь рассказывает Зоркая, и я ей не верю. Товарищи! Неужели мы ограничимся строгим выговором! На каком основании? Исключены Шрагин, Пажитнов, Копелев, Белова — ну, Белова, правда, совсем другое дело, она сама себя исключает, Беловой я верю. А Зоркой не верю. Я не верю Зоркой и не могу ее уважать. Здесь говорилось, что она хороший ученый. Могу привести по этому поводу слова академика Келдыша. Обсуждали поступок одного крупного ученого, подписавшего письмо, и президент Келдыш сказал ему: как ученого я вас уважаю, а как человека не уважаю. Так и я говорю Нее Марковне: как ученого я вас уважаю, а как человека и как коммуниста не уважаю. Я предлагаю

исключение, так как партийная принципиальность выше всего.

Рудницкий: *(выбегает на трибуну из соседней комнаты, где он курил)* Мне неудобно выступать по этому вопросу, я это отлично понимаю. Я уже получил строгий выговор по тому же делу, моя игра сыграна. Но я не могу слышать, что во всем происходящем обвиняют одну Зоркую, и хочу возразить Владимиру Семеновичу. Партбюро, на котором рассматривалось письмо по процессу Синявского — Даниэля, было слишком либерально. Оно не вынесло никакого решения. Если бы у Зоркой тогда было взыскание, она не подписала бы второго письма, и я бы не подписал сейчас. Мы во всем сегодня обвиняем Зоркую, в то время как сами виноваты, все виноваты и должны отдавать себе в этом отчет.

Швидковский: Владимир Семенович поставил под сомнение искренность Неи Марковны. Это очень серьезное обвинение, и мы должны его обсудить.

Д. Ю.: Товарищи, обсуждая сегодня персональное дело Зоркой, мы должны принимать в расчет следующее: несколько дней назад Свердловский районный комитет партии вынес решение о вынесении Рудницкому строгого выговора с занесением в учетную карточку. Решение нашего собрания о выговоре было признано слишком мягким. Я сам присутствовал на бюро Райкома, и, поверьте мне, даже строгий выговор с занесением оказался большим счастьем для Рудницкого — позволю себе открыть партийному собранию тайну голосования: был принят самым незначительным преимуществом голосов. Необходимо при этом подчеркнуть, что искренность Рудницкого также была подвергнута сомнению на заседании бюро райкома.

Каждый из нас отлично понимает всю разницу между Зоркой и Рудницким и их виной в данном деле. Про себя лично скажу, что Рудницкому я верю, а Зоркой не верю. Не верил с самого начала, и товарищ Зоркая может подтвердить, что десятки раз я настоятельно рекомендовал ей — вот даже сегодня в перерыве нашего собрания — с полной искренностью сказать, кто ей дал подписать письмо. Нея Марковна, никто вам не поверит, что письмо лежало на столе. Вы сами в это не верите. Я прекрасно знаю, почему вы не говорите, кто дал вам письмо.

Недавно я разговаривал с двумя, как сейчас их называют, «подписанцами». Они из другого учреждения, так что разговор мой с ними был совершенно частный. Я у них хотел узнать, что побуждает этих самых «подписанцев» скрывать имена организаторов этих писем. Они прямо сказали: вы хотите, чтобы нам потом в рожу плюнули?

Так вот перед товарищем Зоркой стоит сейчас выбор: либо ей

плюнут в рожу, простите меня за грубость, те ее друзья, которые втянули ее в антисоветскую провокацию, либо ей плюнет партия. Чем больше я осмысливаю происшедшее, тем яснее мне, что вся кампания писем была не просто этаким интеллигентским заступничеством за так называемых «невинно осужденных», а крупной антисоветской сознательной провокацией, развязанной иностранными разведками и антисоветскими организациями, в первую очередь НТС. В этом должна себе ясно отдавать отчет Зоркая. Я не имею в виду, что она является членом НТС, ее туда просто не примут *(волнение в зале)*. Но она стала орудием НТС. С этой трибуны я требую, чтобы Зоркая назвала тех, кто дал ей подписать письмо, тех, кто обсуждал с нею это письмо. Пора, наконец, помочь партийным органам распутать нити грязной антисоветской провокации. Я лично хотел бы, чтобы Зоркая осталась в партии. Но вынужден ей сказать, что если она будет продолжать вести себя в том же духе, как вела до сих пор, скрывать правду, — я не смогу голосовать за ее оставление в партии. У Зоркой нет никаких смягчающих обстоятельств, все, что здесь говорилось в ее защиту, крайне неубедительно и просто смешно, простите меня. Особенно смешны ссылки на какую-то якобы научную ценность киноведческих трудов Зоркой. Товарищи, ну при чем же здесь партийность? То, что Зоркая написала несколько статей или, может быть, книг по киноведению, не имеет никакого отношения к делу. Разве нет беспартийных киноведов, которые, слава богу, не хуже Зоркой? Это не принципиальный разговор. Я обращаюсь к Нее Марковне: скажите правду, вы пока еще коммунист.

С. Р.: Я не собирался выступать на сегодняшнем собрании и позволил себе выйти на трибуну только потому, что меня до глубины души возмутило выступление Рудницкого. Поскольку я уже на трибуну вышел, скажу прежде всего о том, что в оценке поступка Зоркой я целиком согласен с секретарем партийной организации и полностью присоединяюсь к его мнению. Глубоко ошибочно и дезориентирует партийную организацию выступление Рудницкого, обвинившего партийное бюро прошлого состава в либерализме по отношению к письму по процессу Синявского — Даниэля. Я был в составе партийного бюро, был на этом заседании, где, как совершенно правильно напомнил В. С. Кружков, была дана абсолютно недвусмысленная оценка и письма, и проступка подписавших. Чего сегодня требует Рудницкий? Чего он хочет? Чтобы за проступок Зоркой отвечали члены прежнего бюро, чтобы, так сказать, каждого из нас, в том числе и тех, кто самым решительным образом осуждал подписавших, сейчас рассматривали, поднимали дело?! Я этого,

простите, не хочу.

Калашников: Я присутствовал на партбюро 12 июня, где рассматривалось дело Зоркой. Мне показалось тогда, что Зоркая начинает — я подчеркиваю — начинает осознавать свою ошибку и раскаиваться в совершенном. Ее сегодняшнее выступление меня просто убило. Получается так, что партбюро виновато в том, что она подписала второе письмо, что она не знала и не знает, кто ей дал письмо. Никакой политической квалификации поступка мы не услышали от Неи Марковны. Ее выступление неудовлетворительно, и я очень сожалею, что на партбюро у меня создалось неверное впечатление по поводу чувств, ею переживаемых.

Я хочу напомнить речь Л. И. Брежнева на апрельском пленуме. Леонид Ильич говорил об ответственности людей за их поступки вне зависимости от их заслуг. «Неожиданно только предательство», — говорил В. И. Ленин. Я теперь уже не могу относиться всерьез и к работам Зоркой, я не верю им до конца. Зоркая не раскаялась, а коль скоро это так, она не должна оставаться в партии.

Недошивин: Меня удивляет, что здесь было подвергнуто сомнению объяснение Неи Марковны, как она подписала письмо. Я как раз целиком верю, что это было именно так, не сомневаюсь, что это так и было, хотя это, на мой взгляд, никак ее не оправдывает. Была проявлена, я бы сказал, гомерическая безответственность. Тогда, когда письма эти подписывались, еще не был ясен до конца их политический смысл, их огромный вред. Конечно, всякое действие, носящее политический характер, должно расцениваться независимо от субъективных ощущений и побуждений лиц, свершивших действие. Однако, определенная противоречивость здесь присутствует. Ленин сказал, что наихудшее — не совершение ошибки, а нежелание дать ей политическую оценку. Мне кажется, что Нее Марковне ясен политический смысл кампании, в которой, помимо, разумеется, своего желания, руководствуясь благородными, но объективно ошибочными побуждениями, она оказалась участницей. Я возлагаю большие надежды на заключительное слово Неи Марковны, где должна прозвучать четкая политическая оценка прошлых событий и ее сегодняшнего взгляда на эти события.

Солнцева: Мне трудно говорить. Сегодняшнее собрание необычайно драматично. Драматизм заключается в том, что каждый из нас понимает вину Зоркой, что, чем дальше, тем отчетливее мы понимаем тот вред, который принесли стране письма. Я целиком согласна с той квалификацией поступка Зоркой, которую дал Г. А. Недошивин. Да, это была чудовищная

безответственность. Да, проступок Зоркой несовместим с пребыванием в партии. Но нужно еще видеть человека *(плачет)*. Я не могу не верить в искренность Зоркой. Я верю, что она подписывала письмо именно так, как она рассказывает об этом. Это ужасно, это стыдно, но это так. Она говорит очень искренне. Она искренне раскаивается и переживает — мы это все видим, правильно говорил здесь Герман Александрович. Я Нею знаю много лет. Я вспоминаю ГИТИС, где она была секретарем комсомольской организации. Ее любили комсомольцы. Я не могу забыть тех дней, когда я ее впервые узнала как замечательную комсомолку *(плачет)*. Я лично верю в раскаяние Зоркой. Нужно понять ее. Я долго с ней работаю и верю в нее. Мы должны сохранить ее для партии, для института. Я считаю, что хотя ее поступок достоин исключения из партии, учитывая ее искреннее раскаяние и глубокие сожаления о совершенном, мы должны удовлетвориться самым суровым партийным взысканием — строгим выговором с занесением в личное дело.

Клюев: Каково было решение партбюро по делу Зоркой?

Д. Ю.: Бюро обсуждало два предложения. Одну минуточку *(берет протокол партбюро)*. Первое: «За совершение грубой политической ошибки, выразившейся в подписании письма, объективно направленного против интересов партии и государства, Н. М. Зоркая подлежит исключению из рядов КПСС. Но, учитывая честное и искреннее признание ею объективной политической ошибочности своих поступков, партийное бюро считает возможным ограничиться вынесением строгого выговора с занесением в учетную карточку». Второе: «За совершение грубой политической ошибки, выразившейся в подписании письма, направленного против интересов партии и государства, и за сокрытие от собрания факта подписания письма Зоркая подлежит исключению из КПСС» *(Д. Ю. нарушил решение партбюро, согласно которому на собрание должно было выдвигаться лишь одно предложение, и все старания Недошивина на заседании бюро пропали даром — Н. З.)*.

Второе предложение было выдвинуто В. С. Кружковым, который в ходе обсуждения снял его (так как большинство партбюро голосовало за первое), но оставил за собой право вернуться к нему на собрании. Итак, партбюро выдвигает на собрание два зачитанных мною предложения.

Швидковский: Позвольте мне, хотя я и председатель, выступить сначала в прениях. У нас сегодня действительно очень трудное собрание. Получается странная картина. Здесь много говорилось о том, что партии необходимо знать, кто дает подписывать коллективные письма, кто, в частности, дал

подписать таковые письма нашим сотрудникам. Я убежден, что партия и так знает, прекрасно знает зачинщиков, и потому узнать, кто именно дал подписать письмо Нее Марковне, надо не для того, чтобы выяснить правду, — я уверен, что она и так известна. Для партии значительно важнее установить искреннее раскаяние коммуниста, которое, конечно, невозможно без указания на тех, кто дал подписать письмо. Я принадлежу к тем, кто верит в рассказ Зоркой о том, как она подписывала это письмо, и не могу сдержать своего негодования — в ресторане, простите меня, за столиком с закусками коммунист подписывает письмо такого политического содержания… Нея Марковна не посоветовалась с товарищами. В институте никто не знал о ее поступке. Я признаюсь откровенно: я в затруднительном положении перед голосованием. Все для меня решит заключительное слово. Нея Марковна, я очень прошу вас самым серьезным и искренним образом ответить на те глубоко справедливые и серьезные обвинения, которые предъявили вам сегодня ваши товарищи по партийной организации. Предоставляю слово вам.

Зоркая: Вот здесь несколько раз говорилось, что возлагаются надежды на мое заключительное слово. Но я поставлена в чрезвычайно трудное положение и не знаю, как из него выйти. Боюсь, что в этих условиях мое заключительное слово вас не удовлетворит, потому что я говорю, а вы не слушаете, и получается, извините меня, разговор глухих.

Я выхожу на трибуну и начинаю с самых глубоких и чистосердечных извинений перед собранием за то, что получилось так, что я не сказала на собрании предыдущем о подписании письма. Я трижды извиняюсь, я подробнейшим образом излагаю обстоятельства и причины, почему так получилось, подчеркиваю, что все эти объяснения никак меня не оправдывают, что я себя считаю в этом виновной. Я говорю, что — все что угодно, но я не струсила и не хотела скрыть подписания письма от собрания, тем более: это было бы просто глупым и нелепым. Ведь я ставила свою подпись разборчиво, я подписывала письмо в высшие партийные инстанции, следовательно, никак не думала скрыть свою подпись — это же нелепость, правда? И вот после того, как я здесь распинаюсь на трибуне, выходит директор института и, будто бы он меня не слышал, говорит: скрыла, струсила. Я говорю: я сказала секретарю парторганизации 15 марта. Нет, видите ли, я не говорила.

Простите меня, Владимир Сергеевич, за сравнение, которое, может быть, вас обидит, но вы мне напоминаете Станиславского, который на репетициях доводил своих актеров до сердечных припадков своим знаменитым «не верю». Перед ним лучшие

артисты Леонидов, Хмелев по двадцать раз повторяли сцену, а он все твердил «не верю» и попал в театральные летописи за это и, простите, в анекдоты. Но я не Леонидов и больше повторять то, что я сказала, не буду. Мне нечего по этому поводу прибавить, кроме того, что весь разговор о какой-то искренности и прочей мистике мне представляется чрезвычайно обидным.

Я состою на учете в этой партийной организации больше двадцати лет, и вот теперь, когда идет мое персональное дело, оказывается, что единственное, в чем мне можно поверить, это то, что я не вступлю в НТС, да и то только потому, что меня туда не примут. Это говорит секретарь партийной организации, где я больше двадцати лет. Куда же вы раньше смотрели? Секретарь же говорит, что я действую в интересах группы, и требует, чтобы я назвала членов этой группы во имя партии. Но я не знаю никакой группы. Фамилии людей, подписавших это письмо передо мной, были мне неизвестны — это были люди других профессий, кандидаты наук. Возьмите письмо и убедитесь, что это так. Никого называть я не имею никакого права, ибо это значило бы оговорить людей. Вы меня, Д. Ю., призываете фактически к оговору, а оговаривать людей я не могу и не буду. Так что мне и по этому поводу нечего прибавить к тому, что я сказала вначале. Политическую оценку своего поступка, как я его понимаю, я уже дала и сказала, что коллективных писем ни при каких обстоятельствах подписывать не буду, буду писать индивидуальные письма, если это понадобится. Я кончила.

Д. Ю.: *(с места)* Позвольте мне внести разъяснение: Нею Марковну Зоркую не примут в НТС потому, что она — советский гражданин.

Зоркая: *(с места)* Ну и на том спасибо.

Швидковский: Товарищи, мне кажется, что наше собрание дало единодушную и самую суровую оценку той кампании коллективных писем, которая была развязана в провокационных целях и в которую, к глубочайшему нашему сожалению, оказались втянутыми отдельные сотрудники нашего института. Квалифицируя поступок Н. М. Зоркой как грубейшую политическую ошибку, мы должны принять решение о наказании. Голосую в порядке поступления предложений.

Первое предложение — строгий выговор с занесением в учетную карточку. Кто «за»? — 36 человек.

Второе предложение — исключение. Кто «за»? — 5 человек.

Итак, большинством голосов принимается следующее решение: «За совершение грубой политической ошибки, выразившейся в подписании письма, объективно направленного против интересов партии и государства, Н. М. Зоркая подлежит

исключению из рядов КПСС. Но, учитывая честное и искреннее признание ею объективной политической ошибочности своих поступков, партийное собрание считает возможным ограничиться строгим выговором с занесением в личную карточку».

Собрание окончено.

На Малой Дмитровке

Бюро райкома было назначено на 11 июля. Я в то время, с 1-го, жила в Переделкине. 10-го вечером я приехала в Москву и с утра 11-го начала трястись от страха и пить элениум.

О бюро райкома рассказывали ужасы все без исключения. Дескать, там так орут, так издеваются, слова не дают сказать. К этому роковому дню я была запугана окончательно.

С ватными ногами, впервые в жизни не опоздав, ровно в шесть я вошла в особняк на Малой Дмитровке. Там уже давно меня ждал Д. Ю. Мы сели в приемной. На заседании, судя по всему, сегодня были только персональные дела (об алкоголизме, об антисемитизме какого-то военного и др.). Д. Ю. вместе со всеми «представителями организаций» увели в кабинет, и я осталась с одними лишь провинившимися. Я плохо помню их лица и вообще все, что происходило до того, как меня вызвали, т. к. продолжала ужасно трухать. Помню лишь прелестную историю с телевизором.

Там была веселая и добрая секретарша, которая тут же, как всех увели в кабинет, включила какой-то венгерский фильм. Это была комедия с фигурным катанием и адюльтером. Секретарша сказала:

— Посмотрите, чтобы вам пока не было скучно.

Дяденьки, которых вызвали раньше меня, выскакивали из кабинета очень быстро, красные. Меня объявили последней. Секретарша расстроилась:

— Ну вот, — говорит, — на самом интересном месте вас прерывают.

Вхожу. Красивая и большая комната с зеркальными окнами, посредине стол буквой «Т». Вдоль стола сидят члены бюро, на торце — Т. Б. Щекин-Кротова, третий секретарь, которая вела заседание, т. к. Покоржевский был в отпуске.

Ко мне подбежал какой-то маленький гражданин и отобрал партбилет. Велели подойти к концу длинного стола (против Т. Б. Щекин-Кротовой). Я подошла и собралась сесть, но тут кто-то крикнул:

— Встаньте!

Это мне не понравилось. Стою. Смотрю на них, а они, соответственно, на меня.

Говорили: будки, ужас, зверство. Вижу, это — полное вранье. Сидят люди, в основном интеллигентные (Свердловский район), один-два военных в каких-то чинах, несколько женщин и даже вполне элегантных, пожилых и симпатичных. Все усталые, всем надоело. Щекин-Кротова (она вообще очень симпатичная и милая, с хорошим лицом) совсем бледная, очень усталая. Чекин среди них самый противный, но он и здесь был похож на человека гораздо больше, чем на собрании в нашем институте.

Я не записывала это заседание и потому, что оно прошло слишком быстро и потому, что там никто не говорил никаких речей, все было вроде бы беседой. Поэтому опишу только свое общее ощущение и несколько реплик, особенно мне запомнившихся.

Мне дали слово первой, и я в третий раз прокрутила ту же свою пластинку, что на бюро и собрании, но еще короче. Два дяди из-за стола закричали хором:

— Вот вы требуете гласности. Что такое гласность? Иностранных корреспондентов вам надо? Лужники что ли снять требуете?

— Не кажется ли вам, коммунисту, кощунственным ссылаться на демократизацию общества в вашей защите политических преступников?

Но Т. Б. Щекин-Кротова сделала им замечание и приказала говорить по очереди.

Мои ответы, со страху ли (впрочем, сейчас я уже совсем не волновалась), то ли от элениума, наконец, подействовавшего, являли собой образец вялого и меланхолического идиотизма.

— Ну почему Лужники? — бубнила я. — Лужники не обязательно.

Все время повторяла:

— Вы меня, видимо, не так поняли, я, видимо, плохо формулирую свои мысли, мне иностранных корреспондентов не надо.

Дело, конечно, скоро уперлось в вопрос, кто дал письмо. Рассказываю про свой Дом кино. Чекин говорит:

— Дорогая Нея, — (так и сказал, причем, очень нежно), — ну кто вам поверит, что в Доме кино, где вы знаете всех, как облупленных, и все, как облупленную, знают вас, вы вдруг забыли или не узнали людей, которые дали вам письмо?

Отвечаю:

— Вот именно потому, что там было очень много народа, и много знакомых и незнакомых, и все у меня в голове за

давностью слилось, я не имею права никого называть. Может быть, и вы там были, Игорь Вячеславович, в этот вечер. Не могу же я на основании этого сказать, что вы мне дали подписать письмо.

Говорю и думаю: «Все, тону, сейчас произойдет что-то ужасное, обвинят в оскорблении члена Бюро райкома». Ничуть. Все соболезнующе переглянулись и развели руками. Вообще они на меня смотрели с глубокой печалью и без всякой злобы. Я абсолютно уверена, что ни исключать меня, ни тем более оскорблять и обижать они не хотели.

Тут я вспоминаю, что в сейфе райкома, как все время у нас в институте говорили, лежит оригинал письма.

— Достаньте письмо, — говорю я радостно, — и вы сами увидите, что ни одной знакомой мне фамилии, никого из людей искусства среди подписавших письмо передо мною нет.

— Как? — удивилась Щекин-Кротова. — Разве вы не то же самое письмо подписали, что другие сотрудники вашего института, ну, Пажитнов и Шрагин, я имею в виду?

— Конечно, совершенно другое. Они и не знали вовсе, что я тоже подписывала, а то письмо я в глаза не видала.

Все удивленно переглянулись, ни за каким письмом не пошли в сейф. Из чего я, натурально, поняла, что нашего письма они в глаза не видали тоже и вообще совершенно не в курсе дела. Но это ничего не изменило.

Еще один забавный момент. Чекин попросил Д. Ю. дать мне производственную характеристику. Д. Ю., встав с рядов «представителей» (это сбоку), сказал дословно следующее:

— Если речь идет о книгах Зоркой по киноведению, то могу сказать, что они получили положительную оценку в прессе. Если речь идет о ее статьях как критика, то они часто бывают спорными, особенно по вопросам зарубежного кино *(дело в том, что в последнем номере «Огонька» была опубликована статья Н. Толченовой, где она меня облила за «Шербурские зонтики»)*. Вообще же как киновед она человек квалифицированный.

Все, что сказано было в моей «производственной характеристике», клянусь всем на свете.

Щекин-Кротова попросила меня выйти и несколько минут подождать в приемной. Я вышла. Секретарша очень обрадовалась:

— Ой, — говорит, — как вы удачно попали. Сейчас лучшая сцена идет. Представляете, жена приезжает на соревнование, а он там с этой фигуристкой. Сейчас они нос к носу столкнутся…

Но посмотреть я не успела, т. к. тут же за мной вышел тот маленький гражданин, который отбирал билет, и почему-то с просветленным лицом призвал назад.

Щекин-Кротова сказала:

— Нея Марковна, Бюро Свердловского райкома, посовещавшись и обменявшись мнениями, не может подтвердить решение партийного собрания от 5 июля 1968 года, а также рекомендацию парткомиссии Райкома *(я совершенно не знала ни про какую рекомендацию парткомиссии РК. Меня туда почему-то ни разу не вызвали, хотя Рудницкого таскали, кажется, два раза)* о вынесении вам строгого выговора с занесением в личную карточку. Решение Бюро райкома таково, я вам прочту: «За клеветнические вымыслы на партию… (не запомнила точно — *Н. З.),* содержащиеся в коллективном письме, переданном радиостанцией „Голос Америки“ — исключить». *(Формулировка дословно точно такая же, как у Л. Пажитнова и Л. Беловой, у них она была выписана.)*

Она осталась за своим торцовым столом с моим партбилетом в руках и была грустная, бледная. Я вежливо попрощалась со всеми и вышла.

Вслед за мной через минуту выскочил Д. Ю. Мы пошли. Секретарша удивилась:

— Как, вы и фильм не досмотрите??? Что вы?

Я отвечаю:

— Ничего, дома досмотрю.

Все вместе, начиная с вызова меня в кабинет, включая время, проведенное мною за дверью и вторичное пребывание в кабинете, заняло 18 минут.

11 июля — это был лучший день из всего шестимесячного цикла моего «персонального дела», и я навсегда сохраню самое теплое и самое дружеское воспоминание о моем первом и последнем посещении Бюро Свердловского Райкома КПСС.

В этот день после тропической двухмесячной жары наступило похолодание, я ходила на бюро в костюме, а вечером стало совсем прохладно. Мне очень хотелось пить, и Д. Ю. решил меня напоить молочным коктейлем в каком-то заведении на Малой Дмитровке близ Пушкинской площади. Но там было закрыто, мы прошлись по улице, поговорили о том, о сем, я его проводила до такси и бегом побежала в «Эрмитаж», где меня ждали с 7 часов, а было уже 8.30, и к тому же мороз крепчал.

Мою бедную Машу потом затравили вопросами, как я чувствовала себя в этот вечер: расспрашивать меня саму было, видимо, сочтено бестактным и непереносимо тяжелым для меня. В Ленинграде интервьюеры довели Машу даже до слез, потому что она отвечала: «Пришла домой и легла спать» (сама-то Маша в это время уже давно спала), а ей не верили. Склонным к романтике Машиным интервьюерам, конечно, хотелось

синильной кислоты, цианистого калия, рыданий ребенка: «Мамочка, не умирай», неотложки или, может быть, чтобы я вернулась и написала красивые стихи типа:

Я, не спеша, собрал бесстрастно
Воспоминанья и дела,
И стало непреложно ясно:
Жизнь прошумела и ушла.

Увы! Я не пишу стихов, поэтому, чтобы никто не мучал Машу своими психологическими изысканиями, сообщаю в стопроцентно достоверной документальной прозе следующее:

Я пришла в «Эрмитаж», рассказала, что было на Малой Дмитровке тому, кто меня ждал, здорово замерзнув; из автомата у «Эрмитажа» позвонила Рите и Ире Рубановой. Далее мы поехали в один дом близ Ленинского проспекта, т. к. в саду было холодно. Там мы встретили мой день рождения — 12 июля — в полночь, выпили, естественно, шампанского, после чего я приехала домой и легла спать. Настроение у меня было прекрасное.

Наутро я уехала с Машей в Переделкино, где три дня мы справляли мой день рождения в очень хорошей компании.

Тем, кому я на всю жизнь благодарна и предана

Конечно, можно сожалеть о трех с лишним месяцах, ценой которых я дождалась светлого дня 11 июля. Конечно, если бы я сразу попала на Бюро райкома, которого так напрасно и так преступно боялась, не было бы ни институтского бюро, ни собрания, ни прочих кошмаров, которые мне пришлось пережить. Но не было бы и знания ху ис ху (это по-английски), кто почем и кому какая цена.

Знание далось дорого, но оно всегда лучше незнания и иллюзий. Я их теперь не имею и вижу всех окружающих меня насквозь.

Вот — дамочка, я считала ее своей близкой приятельницей, если не подругой. Миленькая такая дамочка, сделавшая услужливость и любезность профессией. И на меня десятилетиями распространялись ее услужливость и любезность. Только в эти месяцы ее как ветром сдуло. В сентябре, когда дела мои определились, она опять начала окружать меня своим услужливым обаянием. Только я-то знаю, что дамочке моей цена — полушка медная, да и то в базарный день.

Вот — седой вождь прогресса, оратор, вития, «совесть»

аэропортовских либералов. Не верьте ему, он вас продаст. И так далее.

Но, проданная и преданная как общественными организациями, так и «группами» и частными лицами, я была, разумеется, не одна, а с друзьями, которых по гроб жизни буду любить и благодарить. Не хватит слов, чтобы передать мою к ним любовь и благодарность. Я просто некоторых из них с радостью назову. Сразу же выделю особо нашего брата — «подписанца», конечно, того, кто действительно хлебал, а не то что, отделавшись легким испугом, возомнил себя героем и судией. Наш брат-подписанец был на большой нравственной высоте и мне оказал поддержку прежде всего своим личным примером, своим мужеством, своим благородством. Приветствуя его оптом, индивидуально обращусь только к одному человеку: к Вите Божовичу. Я с ним раньше не дружила и, симпатизируя ему, знала его мало. Потому-то таким счастьем и радостью было для меня в эти месяцы найти замечательного друга, человека исключительных и редкостных качеств, дорогого Витюшку-моториста.

Весь мир тогда делился для меня на подписанцев и неподписанцев. Среди последних тоже были люди, необычайно много для меня сделавшие. В первую очередь, мои ближайшие друзья, старые друзья. Ну вроде бы, скажете вы, чего их и поминать, им по штату было положено. Верно, положено. Да только как оказалось, не всем было положено. Поэтому из тех, кому положено, не могу не сказать о Рите.

Рита есть Рита, и нельзя было сомневаться, что она останется Ритой в любых жизненных обстоятельствах. Но этой весной и летом Рита превзошла в отношении ко мне самое себя. Это ее четвертовали, ее продавали, ее выгоняли. Рита проявила не только доброту, ум, чуткость и прочие всем известные свои качества, но и нечто совершенно неожиданное. Например, она оказалась страшно подъемной, активной, динамичной. Она шныряла из института ко мне и обратно с быстротой кометы. Она оказалась редкостная интриганка и два месяца интриговала по всяким медицинским делам. Она целые дни была со мной, выслушивала все, что я порола. Она — никто никогда не поверит, но это правда! — забросила Андрея, и бывали дни, когда она о нем ни разу не упоминала. Честное слово. Во всяком случае уж точно, что три месяца она ни разу не сказала, как у Андрея выросла нога и как ему жмут все ботинки. Риточка была просто сила.

Но она — моя дорогая подружка двадцать пять лет, моя сестра. И кроме Андрея и Петьки, бывших на недосягаемой

высоте просто в качестве Зорких, как и их жены, наши Зойка и Эглюня, очень помогли мне мои милые братцы.

Это — Леня Седов и Игорь Рацкий[38], установившие при мне некоторое дежурство (считаю так потому, что теперь их, мерзавцев, калачом приходится заманивать, когда все утряслось). Это — и мои братцы-азербайджанцы Рустам и Максуд Ибрагимбековы. Когда в доме появлялся Рустам, воцарялось спокойствие и веселье.

Нельзя мне было бы умолчать о моих соседях Катанянах. Я всегда любила Инну и Васю, знала, какие они прекрасные и порядочные люди. Но здесь! Один эпизод: в самое тяжелое время пришел Вася и сказал: «Нея, мне очень понравилась ваша передача о Грете Гарбо, и я вас очень прошу подумать о таком предложении: я собираюсь делать новый фильм о Майе — „Плисецкая, 68“. Вам, может быть, было бы интересно заняться Майей — она того стоит. Я же был бы очень рад, если бы вы согласились писать сценарий».

Ребенку ясно, что я Васе с Майей нужна была как прошлогодний снег. И Грета была, конечно, ни при чем. Просто им хотелось помочь мне. И это было в то время, когда мои искренние доброжелатели доказывали, как правильно снимают меня со всех титулов, когда меня осчастливливали перспективой делать кинокалендарь за подставное лицо, когда меня со всех сторон запугивали голодом. Да, дорогие товарищи, могу признаться, немало стоят в наши дни ум, порядочность и — главное — такт, воспитание. Вот чего — увы! — так не хватает многим нашим гениям, многим нашим пророкам.

Всех, кого я с этого лета считаю лучшими своими друзьями, отличали именно такт, воспитание и какая-то пластичность. Тут уж ничего не поделать, если человеку их не дано. Тут уж не спасут ни социологи, ни амбивалентности, ни аномии, ни фрустрации. Мои друзья не наводили вокруг меня панику, не создавали ЧП, не делали прогнозов, не ставили ставок, не накладывали на меня своих мерзостных проекций, не анализировали мою личность, грозящую вправду истаять, не давали важно-философских советов. Они просто были со мной, со мной переживали данную жизненную ситуацию, стараясь мне в ней помочь, а именно: верили мне, помогали мне, отвлекали меня, старались всегда меня развеселить.

С ними связаны хорошие дни этого периода, а были хорошие дни. Первый день был 6 июня, когда мы отметили законное бракосочетание Виктора Ильича Божовича и Нелли Гаджинской. Это был наш первый подписантский брак, а уже осенью поженились Ирка с Ленькой Пажитновым, подло замотав свадьбу.

8 июня мы с Леней Зориным были «шаферами» и вместе с Ритой везли нашу «невесту» в Красногвардейский загс, где весь в мятой рубашке-апаш и драных босоножках ожидал «жених». Комедия! Ничего, Нелька теперь его приодела. Он у нас теперь как Марлон Брандо ходит.

7 июля у нас, подписанцев, родился наш первый ребенок — сын Лени Седова и Нади Аникановой. Надюшка оказалась единственной из всего человечества, способной к деторождению и — во дает! — к скоростному деторождению.

День был замечательный, воскресенье, яркое солнце, Переделкино. Навалило народу. Приехал Леня с ребятами и сообщил, что Надюшку ночью увезли в родильный дом в Сетунь. К 6 часам он должен был туда поехать и узнать, как она. Все волновались, носились, какие-то машины, люди, питье. После мы мчались в Сетунь на такси, и за нами вдогонку несся Витя Щипачев на своей машине, вынырнувшей из-за поворота. Мы их, конечно, не пустили вперед, таксист постарался. Приезжаем. Надька уже родила! И как лихо! И тут же записочку Леньке и нам всем. Дом желтый, провинциальный, все кричат в окна. Леньке Надьку показали. И мы в кафе «Сетунь» дернули коньяка и шампанского за новорожденного и его маму. Было весело и чудесно.

Все Переделкино переживало. Андрей Вознесенский прокричал со сна, что примета очень хорошая, день рождения Рильке, мальчик будет поэтом. Все требовали везти их срочно в Сетунь — так я эту «Сетунь» расписала, но мы поехали потом не в Сетунь, а в шикарный СЭВ — там тоже было хорошо. Все мы хотели, чтобы Ленька назвал мальчика Борисом, раз ему суждено быть поэтом в память Рильке[39]. Рильке, Пастернак, Переделкино, поэты, и мальчик будет Борис Леонидович — все очень складно. Но Леня не захотел и назвал его Павлом. Теперь я очень рада. Если бы у меня родился мальчик, я бы тоже назвала его Павлом, Константином или Вадимом. Девочку я бы, конечно, назвала Ларисой[40].

Мой день рождения мы справляли тоже весело, хотя целый день шел дождь. Вообще весь кусок Переделкина был неожиданно хорош, хотя классики и массажистки вокруг угнетали.

Когда я думаю о том, почему с одними людьми в те месяцы было так хорошо, а с другими — невыносимо, у меня смутно намечается какой-то водораздел (я имею в виду категории чисто моральные, бытовые), хотя сформулировать различие я пока еще не умею. Приведу пример, может, он поможет.

У меня и у Люды есть две аспирантки, приятельницы, грузинки, хорошие девушки, вроде бы к нам очень привязанные.

Моя аспирантка примчалась ко мне из Тбилиси, клялась в верности, говорила речи, в частности, беспрестанно повторяла мне и всем вокруг, что ни за что не снимет мое имя (я научный руководитель) с титула диссертации и реферата, пусть лучше останется без кандидатской степени. Все лето и всю осень она «вентилировала» это — с Фрейлихом, с Гинзбургом, с парторгом, не знаю с кем, и всем что-то излагала. Идея о возможности снять меня с титула принадлежала лично ей — никто ничего подобного от нее не требовал просто потому, что дирекция института и сектор сразу же заявили в райкоме, что, дескать, Зоркая аспирантами никогда не руководила и не руководит (боже мой! погонные километры Ахророва, Ашимова, Ашарова, Кашарова, туркменский, чеченский, эвенкский кинематограф — все проходило через мои бедные руки). Мое руководство ее диссертацией было прочно замято, а защита пока не предполагалась. Однако героическая аспирантка вертела интригу и паниковала до последнего предзащитного дня — очень уж за меня волновалась.

Людина аспирантка прилетела из Тбилиси и узнала, что та исключена. Рассказывают, что она плакала в институте так, что ее отпаивали. Потом она быстро вытерла слезы, схватила всякие вкусные бадриджаны и лобио, которые всегда возит из дому, села на такси и приехала к Люде с самой веселой улыбкой. Она рассказала последние тбилисские новости и сплетни, попутно сбегала в магазин мне за продуктами и всучила Люде главу своей диссертации, только что созданную ею. Ни о каких снятиях с титулов, ни о каких возможных для нее неприятностях никогда она ни словом не заикалась. Ей бы просто не могла прийти в голову идея, что при каких бы то ни было условиях она снимет с титула Людмилу Ивановну. Ее зовут Тата Твалчрелидзе, добрейшая, прекрасная девочка.

В том-то и дело. Люди делились не только на порядочных и непорядочных, смелых и трусливых, принципиальных и беспринципных. Они делились еще на тех, кто, как вскрылось, целиком и без остатка поглощен обществом, в котором он живет, полностью втянут в его машину, и тех, у кого еще осталась душа и личность. Потому-то первые олицетворяли собой кампанию, неважно, со стороны «за» или со стороны «против». Они вертели, крутили, интриговали, обосновывали, били тревогу, запугивали нас, агитировали, ныли, психовали, исходя из одной предпосылки: что мы стоим на пороге гражданской смерти, равнозначной смерти вообще. Вторые только потому сумели по-настоящему нам помочь, нас поддержать, быть нам друзьями, что мы сами для них не изменились, не утратили ценности прежней,

не приобрели ценности новой. Мы были мы, а кампания была где-то там, наших с ними отношений не касалась.

В конце апреля в дом ворвалась Аллуся, оснащенная гигантской авоськой и гремя банками благоухающих домашних компотов. Она, конечно, пробивалась с самого начала, но Рита ее не пускала, потому что народу очень много. Вся та мура про какой-то зеленый лук, хозяйство, плиту, харчи и «домашнюю бабу», которую она постоянно плела последние годы, сильно затрудняя с собой общенье, показались мне на сей раз райской музыкой. Парфаньяк дело делает: нечего в таких случаях анализом заниматься, надо тащить компот. Натуральный и добрый человек.

Вот эту свою естественность, свою натуральность они сохранили не только в личном общении с нами, у нас дома, на кухнях. Они перенесли ее в учреждения, в деловую сферу, добившись потрясающих (в данных условиях, конечно) и поучительных моральных результатов. Тут я перехожу к своему свету в окошке, ярко горевшему в те черные месяцы, к дорогой Галюшке.

Галюшка — это Галя Лучай, редактор телевидения[41]. Мы познакомились с ней совсем незадолго до всех описываемых событий, делая передачу о Вере Холодной и еще одну, которую у нас зарубили. Это замечательный товарищ и отличный работник. Мы с ней и подружились и спелись, т. к. обе крайне легкомысленны в адской свистопляске телевидения, работали на взаимной выручке, если нужно вкалывали, если нужно филонили, разумеется, без всякого занудства.

К тому времени, как начали развертываться апрельские события, у меня была объявлена в программе (я уже упоминала) кадровая передача «Грета Гарбо». Кадровая — значит, я сама должна вякать с экрана. Передача эта была по четвертой программе, с которой Галка только что ушла, и ее отдали другому редактору. Тут я вернулась из Ялты, заболела и, естественно, была уверена, что дело накрылось. Галке было легче легкого остаться в тени: ведь она уже работала на другой программе.

Что бы вы думали! Лежу это я в своем кризе 3 апреля, вокруг меня причитают кликуши, охи, вздохи и постный сахар. Вваливается Галина с огромной пачкой фотографий под мышкой. Мне здесь как раз объясняют, что лекторы будут на бедность в мой фонд отчислять проценты со своих поездок. Галя заставляет меня приподняться с одра смерти, нумеровать фотографии Греты Гарбо и срочно переписывать свой текст на дикторский в связи с болезнью. Выпучив глаза, смотрю я на нее. Когда из комнаты

посетители в полной растерянности вышли, она сказала: «Нея, пока я на телевидении, ты там работать будешь. „Грета Гарбо“ пойдет без титра, прости меня за это. Но, обещаю тебе, вся Москва будет знать, чья это передача». 7-го мы ту Грету смотрели.

Через два дня Галка явилась с договором на «Москва, 20-е годы». Дрожащей рукой я вывела на бумажке свою одиозную фамилию и углядела сумму 500 рублей. В течение последующего полугода у меня прошли четыре большие передачи, причем «Ленинград, 20-е годы» я сама читала за кадром, а в титре стояло «Н. Васильева». Все договоры были заключены на мое имя, на всех съемках — в «Яре» («Советской»), в Ленинграде, где угодно, я присутствовала как автор, я выслушивала на редсоветах замечания цензуры и начальства, словом, была полностью персона грата. Это в то время, когда в любимом секторе меня поперли аж из бывших научных руководителей бесценнейших национальных кадров.

Все знают, что такое телевидение, какова там цензура, какова реальная опасность каждоминутного скандала по любому звонку: телевизор-то смотрят все! Мало что углядят, кому что в голову влетит. Там мандраж даже закон, а Галя Лучай — рядовой редактор.

Никому так не обязана я за время своей горестной истории, как Галюшке. Мало того, что она меня материально обеспечила. Она заставила меня все время вкалывать и писать дурацкие эти сценарии, и не «по человечности», не из благотворительности, не с высокомерным покровительством: «давай-ка напиши за меня, я для тебя взял», а по закону, как всегда. Она убедила меня в том, что нет фатальных обстоятельств, нет безвыходных положений, если только ты человек, а не поршень социальной машины, весь разболтанный и дрожащий от стабильного страха. Ходом моего «персонального дела» Галя не интересовалась, во всяком случае, никак не связывала его с нашим с нею общим делом. Строгач у меня, исключение, увольнение или что еще — от этого для Гали качество моих сценариев не менялось ни в ту ни в другую сторону.

Галюшка у нас в доме теперь — первый человек. Машка встречает ее криками: «Кормилица пришла!» и, если что-нибудь нужно тете Гале, вскакивает, забывая всю свою лень. Перед Галкиным приходом Надя всегда требует у меня лишнюю пятерку: «Не стану же я Галю вчерашними щами угощать». Ленька подобострастно лает, распластывается и лижет пол. В моем лице Галя приобрела безотказную дешевую рабочую силу для родимой телеконторы и для себя — клеврета до конца дней.

Произнеся эту здравницу в честь тех, кому я от души, до слез

благодарна, и завершив ее тостом в честь милой Галюшки, не могу не отметить, как полагается на защитах диссертаций, благородную роль некоторых учреждений и творческих организаций.

Когда я приехала из Ялты, мне тут же донесли, что С. С. Гинзбург по просьбе Трауберга вербует добровольцев на мое место преподавателя по истории советского кино на Высших сценарных и режиссерских курсах. Подавалось это так, что якобы я подала заявление об уходе в связи с болезнью. Я позвонила Наташе Ерошиной — завучу курсов — и любезно сказала, что вот, дескать, до меня дошел такой слух, но это липа, т. к. если бы я подавала заявление, оно, надо думать, пришло бы ей в руки. Поскольку я сплю и вижу во сне аудиторию курсов, как только мне закроют бюллетень (а здоровье мое с каждой минутой улучшается), я приду на занятия согласно расписанию. Если у Трауберга или Маклярского (зав. сценарными курсами) есть какие-то возражения или противопоказания, пусть они, чтобы не поставить себя в неловкую ситуацию, изложат мне их в письменном виде и пришлют — я подколю эту бумагу в свой архив к приглашению читать на курсах, где сказано, что кроме меня историю советского кино ну просто-таки никто преподавать в такой сложной аудитории не может.

Наташа ответила, что она слыхом не слыхала про подобные интриги, что, как только я выздоровею, они меня будут счастливы встретить. Не сомневаюсь, что и этот разговор, и все последующие — дело личной ответственности именно Наташи — случай такой же, как с Галей на телевидении.

В начале июня, в самые трудные дни, я явилась на курсы. Пока я шла из двери Малого зала старого Дома кино до трибуны, все оболтусы с курсов стоя аплодировали. С глупым видом я остановилась у стола, вспомнила, как делал ручкой Стенли Крамер, когда ему не давали говорить перед просмотром «Корабля дураков», повторила этот изысканный жест. Зал продолжал тупо бить в ладоши. Я сказала: «Видите, как полезно вовремя поболеть. Раньше я в вас не замечала такой страстной любви к истории советского кино. Благодарю вас. Начнем». Красиво, не правда ли?

На следующем занятии мой столик у микшера был украшен цветочками. Потом все вошло в колею. Я, конечно, этого никогда не забуду[42]. Спасибо Наташе.

Должна сказать, что по отношению к нам с Людой прекрасно вел себя Союз кинематографистов и аж советский кинематограф в целом. Подписантское дело там сразу и намертво замяли, нигде даже не помянули ни разу. Более того, я знала, что если меня из

института уволят, Союз нас без куска хлеба не оставит. Так было сказано, а кем уж — неважно, умолчим пока[43]. Люди в кино оказались хорошие. На Мосфильме, когда я там в первый раз появилась, эти люди, раньше от меня вполне далекие, встретили меня как дочь и как сестру.

Когда я подбиваю общий баланс и определяю процент черного и белого, все же получается, что света было больше. Общую атмосферу кошмара прорезали яркие лучи. Пусть количественно зло преобладало. Но добро ведь шло в то время по двойной цене. И то, что есть на свете Галя Лучай и другие, помогает преодолевать отчаяние и внушает надежду, что жалкий, раздрызганный, распавшийся на волокна, молекулы и атомы, опозорившийся вконец наш мир может еще когда-нибудь возродиться.

Снова в родном институте

Прогуляв в Переделкине три дня, мы с Машей, сгрузив цветы и подарки, двинулись в Москву. На 19 июля у нас уже были билеты на поезд Москва-Никель до станции Кяппесельга. Каждый вечер Петька с Витей и командой испытывали в ванных комнатах моторы — их «Ветерок» и нашу «Москву-М». Надя шныряла по магазинам и закупала тушенку, сгущенку и пакетики супа с портретами Коровы и Петуха. Стаскивали рюкзаки и штормовки.

Летом в институте среда был общий явочный день. С 9.30 утра к Козицкому тянулись уважаемые доктора и докторессы наук, старшие и младшие сотрудницы и вспомогательные редакторессы, скапливаясь в вестибюле и тут же начиная свой треп, запрограммированный до второй расписки в 17.30. Обстановочка была сугубо научная. Флюиды искусствоведческих открытий источались и плыли до Елисеевского и кафе «Лакомка». Лучшего момента для появления в сугубо беспартийном новом статусе трудно было бы найти.

Но я еще не уволена и обязана там торчать. К тому же надо взять приказ об отпуске и получить отпускные. Заявление было давно завизировано завсектором.

Вхожу. А. А. Аникст, вижу, хватает всех баб за руки и тянет их в зал: «Девочки, девочки, идемте, я буду рассказывать нечто очень интересное и важное. Нея, идем с нами».

Иду. Он всех рассаживает на ряды. Говорит: «Сейчас я прочту вам лекцию, существовал ли Шекспир». «Бедлам», — подумала я про себя интеллигентно. Встаю, отправляюсь в дирекцию за приказом.

Алла-секретарша смотрит на меня с грустным видом: Кружков не подписывает приказ об отпуске, хочет провентилировать где-то что-то и сразу давать приказ об увольнении. Боится, бедный, что целых полтора месяца отпуска я буду портить кадровый список вверенного ему института. Умоляю Аллу, чтобы она объяснила ему, что так и так мне отпуск полагается сейчас по всем законам, гзотам и кодексам — пусть не трухает. Алла велит мне смыться и не отсвечивать, прийти через два часа.

Через два часа выясняется, что он наотрез отказался подписывать. Нет — и все. Весь институтский цвет прогресса толпится по коридорам — недолго про Шекспира выдержали. Кидаюсь к одному, к другому, уговариваю: пойдите попросите за меня, ведь речь идет только о невинном отпуске согласно конституции и праву на отдых.

С умным видом шушукались и интриговали полдня. Все решали, кому идти и как подойти. Посоветовали мне тут же написать заявление с просьбой не увольнять меня до решения моего партийного дела по апелляции, а тогда с этим заявлением кто-то из партбюро пойдет к Кружкову. Говорю: зачем же мне на увольнение набиваться, сами уволят, когда захотят, я же прошу лишь законного отпуска. Нет, видите ли, я многого не понимаю и не учитываю. Все время я, бедная, чего-то не учитывала — мне это уж совсем не внове.

Вижу: здесь сдохнешь и привет. Вижу: здесь дело мертвым мертво. Проваландавшись целый день, в 17.30 решаюсь сама идти к Кружкову. Иначе что же? Или я сорву поездку тринадцати ни в чем не повинным, или они уедут, а мне их потом по губам искать и скакать за ними по финским скалам, «берег дикий, усеян северной брусникой, волной холодною омыт и тундрой мерзлою покрыт», они гоняют на моторе, Машка плачет, а мамочка в Москве загорает и ждет увольнения.

Впервые в жизни вхожу в кабинет директора.

— Владимир Семенович, здравствуйте! Очень прошу вас, подпишите мне приказ об отпуске, у меня уже все вещи отправлены малой скоростью до станции Кяппесельга!

— Вы что, на юг едете *(вполне миролюбиво)!*

— Нет, какой юг, мне на юг нельзя, я на Онежское озеро еду.

— А где же такая станция, я никогда не слышал?

— Я сама не слыхала, где-то под Петрозаводском.

— И что же там, дом отдыха?

— Нет, я диким способом еду и с большой компанией, у людей отпуск двадцать четыре дня, я всех подведу. Подпишите, пожалуйста, я горю, а вас это ни к чему не обязывает.

— Подписать-то легко, я подпишу, и во всех случаях мы вам оплатим полностью и отпуск и увольнительные, но я вас честно предупреждаю, что вам на многое рассчитывать нечего. Видно, вы не сможете работать в институте.

(Подписывает мое заявление.)

— Я понимаю вас, Владимир Семенович, и даже на вас вовсе не обижаюсь, хотя вы очень любите кричать и на меня все время кричали. Я сама люблю кричать и входить в раж, поэтому понимаю и вас, нисколько на вас не обижена, а на ваших замов обижена, они-то меня, в отличие от вас, знают двадцать пять лет. Так себя не ведут по отношению к старым своим кадрам.

— Ну как же иначе? Ведь мы уже уволили Шрагина, Пажитнова, Копелева — чем же лучше вы? Хотя, правда, Копелев еще хуже вас, у него не только письмо, а антисоветская статья в зарубежной печати.

— Правда, мне говорили, что статья очень просоветская и в коммунистической газете, и не статья, а интервью, но я не читала. Вы, конечно, директор и имеете, наверное, право увольнять кого хотите, но только я вам скажу, что Пажитнова во всяком случае вы очень несправедливо уволили, не сердитесь, пожалуйста, у нас откровенный разговор и, наверное ведь, последний.

— Почему же это несправедливо уволили? Он исключен из партии, Шрагин, Копелев, Белова исключены (ну, Белова, положим, совершенно другой человек, у нее замечательная биография, она — фронтовичка), правда, Белова уволена не будет, даже если ее не восстановят…

— Ну, а Пажитнов на фронте не был, потому что мал был, ребенок был. Что же из этого? Вы его принимали в партию, вы его рекомендовали на номенклатурную работу за границу, секретарем парторганизации выбирали. Разве можно его, поистине воспитанника института, так выгнать?

— Так за границу мы его посылали давно, три года тому назад.

— За три года человек не может измениться, несправедливо это, Владимир Семенович. Но я на вас, если вы меня уволите, на вас лично, я имею в виду, обижена не буду и обещаю, что никуда жаловаться не буду и восстанавливаться не буду.

— Кстати, вы знаете, что суд не принимает такие дела по восстановлению?

— Да, но есть, как было выяснено у юристов, другие пути: через прокуратуру *(здесь я пустила несколько зловещий нюанс в интонации)*. Однако, я ими не пойду, обещаю вам твердо. Я считаю, что вы — директор — вольны меня уволить. Смело

подписывайте приказ.

— Да, Нея Марковна, как это ни печально, боюсь, что вам придется вернуться из отпуска и только получить расчет. Конечно, мы будем еще советоваться, но думаю, вас Горком не восстановит. Вы, кстати, подаете апелляцию?

— Да, вот Д. Ю. полагает, что действительно меня не восстановят. Сейчас мне об этом даже подумать невозможно, я ведь два месяца тяжело болела, меня чуть на инвалидность не перевели. А там с Беловой видите как получается, сколько раз ее уже вызывали!

— Заупрямилась. *(Он сказал это с нежностью, как говорят о любимом ребенке, который не хочет просить прощенья, расшалившись, или о возлюбленной, которая чудит.)* Заупрямилась она…

— Да, она очень принципиальный человек. Но мне сейчас такой процедуры не выдержать, мне надо постараться привести в порядок мое здоровье.

— Я думаю, вам надо попытаться устроиться на работу в комитет кинематографии.

— Нет, только не туда. В кино я вообще работать не буду.

— Ну а где же? Ах, хотя вы театровед…

— Вот Шрагину и Пажитнову очень хорошую работу предложили в Ленинской библиотеке. А Копелеву вообще замечательную — в Иностранной библиотеке бюллетень редактировать. А я им просто завидую.

— Ну и как, они устраиваются *(с живым интересом)?*

— Нет, насколько мне известно, я боюсь, правда, ошибиться, они отказались, потому что будут только в институте восстанавливаться, на другие места не пойдут. А я мечтаю попасть в библиотеку, книжки хоть почитать можно будет.

— Да, конечно, ведь это научная библиография, это близко к искусствоведению *(смотрит на меня с нескрываемым изумлением)*.

— А мне и простая библиография тоже очень нравится. Я люблю овладевать новыми профессиями, стану библиографом. Правда, в решении Райкома не было пункта об увольнении, во всяком случае мне его не зачитали.

— А они и не имеют права такие решения принимать. Тогда, с теми, они, по правде сказать, поторопились, это наше дело, администрации, сделать выводы из партийного решения.

— Конечно. Ну, у вас целых полтора месяца на выводы, а если будут к вам придираться, зачем мне дали отпуск, я могу медицинскую справку принести, что, дескать, нуждалась в срочном отдыхе. Большое вам спасибо, что выручили меня, я уже

в отчаянии была, представляете, багаж там, а я здесь. Всего вам хорошего. Ой, что это — вы курите?

— Да вот, покуриваю. До свидания, Нея Марковна.

— Огромное вам спасибо.

Через полчаса Алла вручила мне приказ. В приемной меня ждало много народу, болели они.

Назавтра, выкинув последний трюк этого лета, я отбыла в вагоне Москва — Печенга поезда Москва — Никель. Я влетела в вагон за минуту до отправления, а Галя Рацкая, которая провожала всю кодлу, не дождалась этого счастливого мига. Вернувшись домой, она позвонила на Аэропорт и сообщила, что я на вокзал не явилась. Утром в вагон пришла телеграмма от Лени Седова: «СРОЧНО СООБЩИТЕ ДОГНАЛА ЛИ НЕЯ». Потом выяснилось, что Рита всю ночь валялась в припадке, а Надя — во втором инфаркте, который она утром героически превозмогла, пошла в церковь и поставила свечку за упокой моей души.

Онего, наше море

Для этой главы нужно не мое перо. Только Бунин мог бы описать белые ночи над озерами, рассветы и щемящую печаль запустения, одичания, великий край, где руинами давно ушедшей деревянной цивилизации стоят забитые северные дома и на холмах разграбленные церкви, и на сотни километров ни души.

С другой стороны — наверное, только Ильф и Петров могли бы воспроизвести наше путешествие, когда «Подписанка» (так мы назвали нашу новую онежскую лодку, вырезав и прикрепив на ее гордом борту жестяные буквы) тащилась на буксире у «Текучего голландца» — парусника брата Пети. Ибо наш модернизированный шикарный мотор «Москва-М» не желал работать.

Команда «Текучего голландца» была: П. М. Зоркий — капитан (ходил в белой фуражке, с черной повязкой на глазу), Инфанта (сподручная П. М. Зоркого), Жоня (ангел), Боря Ярошевский (честный дровосек), Рита Ярошевская (красотка), Князь (Е. А. Глущенко, тунеядец).

Команда «Подписанки» была: Виктор Божович (моторист), Гаджинская (ихняя супруга), Игорь Рацкий, Маша (юнга) и я.

Могу только уверить, что когда у Ватнаволока моторчик заработал с неистовой силой, и мы летели прямо на закатное солнце по красной воде, и почему-то все напоминало Африку, и даже ели на островах казались пальмами, я поняла, что теперь знаю, что такое счастье, имею, так сказать, визуальный и

ощутимый образ счастья.

Здесь и кончился июль.

ČERNÝ SRPEN — ЧЕРНЫЙ АВГУСТ

С 13 до 30 августа мы пробыли в Комарово, у Макогоненко[44].

СЕНТЯБРЬ

Эпилог

30 августа из Ленинграда перед выездом в Москву я позвонила Катанянам узнать, что делается дома, и спросила у Инны, вывешен ли приказ. «Нет, приказа не видно», — ответила Инна. «Странно», — подумала я.

С глубочайшим безразличием явилась я в институт по вызову Калашникова.

— Как ваше партийное дело? Меня не было в Москве, ничего не знаю, — сказал Калашников.

— Какое партийное дело, Юрий Сергеевич? Я беспартийная. Исключена 11 июля.

— Как движется дело в МК?

— Я не подавала апелляции. Срок прошел.

Последовал типовой разговор про апелляцию (схема А? пункты и аргументы полностью соответствовали тем, которые были кратко намечены выше). Дала типовой ответ о состоянии здоровья.

— Нея Марковна, я вас знаю больше двадцати лет (выясняется! — *Н. З.),* я надеюсь еще с вами творчески поработать. Ваше дело сейчас решается, вот приедет Владимир Семенович, все окончательно решится.

— А на сектор мне ходить? А то еще под ручки выведут, и от аспирантов будет неудобно.

— Что вы, что вы? Конечно, ходить. Мы вас в неудобное положение не поставим, я обещаю лично вам сообщить, как бы ни трудно мне это было, в случае отрицательного решения.

— Большое спасибо.

В коридоре мне доложили, что одна наша тетенька была в кабинете дирекции, когда раздался звонок откуда-то, «сверху», как они всегда выражаются, насчет меня. Как она поняла, речь шла о том, что институт сам меня обязан трудоустроить, вот сегодня вытурили, а завтра я должна выйти на новую работу с той же зарплатой. А где же взять такую зарплату? Это их, видно, озадачило.

А из Союза кинематографистов донесли, что туда звонили из института и спрашивали, не возьмут ли они меня на такую-то зарплату. Те сказали, что подобных зарплат они и слыхом не слыхивали. Юмор полный.

Еще недели через две меня вызвали и вручили мне приказ. Я его прочитала с лихой беглостью и махнула, не глядя на дату, «с приказом ознакомилась». Заметила лишь, что в машинописном тексте приказа было написано: «За совершение идеологических ошибок перевести в младшие научные сотрудники сроком на шесть месяцев», а рукой директора Кружкова прямо по тексту шесть месяцев были зачеркнуты и сверху написано: «один год». Он не побоялся, что лично может быть притянут за нарушение какого-то ГЗОТа, по которому, как мне объяснили, можно понизить только до шести месяцев, и оставил документ.

Так кончился сентябрь, а с ним и мои високосные полгода. Собой в них я очень недовольна. Не было у меня той легкости, той элегантности, с которыми надо было пройти весь этот отрезок пути. Безразличие ко всей практической стороне дела, к его реальному исходу, ко всяким там работам, печатаниям и прочему, к сожалению, не сочеталось у меня с необходимым равнодушием и к стороне моральной, неофициальной, домашней. Я не была спокойна, и предательство мучило и продолжает меня мучить. Я слишком страдала из-за того, что не стоит ни страданий, ни нервов, ни обид: из-за фальшивых людей, из-за грошовых отношений, из-за подлости, которая давно была известна как подлость. Могу сравнить себя с капустным кочаном, у которого под рваными, зелеными и грязными листьями есть листья собственно капусты, а внутри еще какая-то кочерыжка. История шести месяцев и рассказывает о том, как отдирали рваные чужие листья. Мятые, проеденные червем, заляпанные колхозным удобрением, они должны были быть ободраны легко и элегантно брошены в помойку, а отдирались болезненно, медленно, бездарно, будто они — проблема, будто чего-то стоят. Слава богу, теперь их уж нет. А есть ли собственно капуста и тем более кочерыжка — еще посмотрим.

«L’indifférence» — великое качество — я буду в себе воспитывать. Считается, что люди с годами меняются. Некоторые думают, что я тоже изменилась. Это ошибка. Я всегда одинаковая, только раньше была глупее. Мой путь — от незнания к знанию, от всех к себе. Поэтому то, что произошло за эти шесть месяцев, для меня — огромное благо.

Эти слова написаны по-чешски вот почему: Маша ненавидит слово «дети». Могут сказать — блажь, но я ее понимаю. Я, например, ненавижу слово «женщина», вообще ненавижу, а в применении к себе не выношу. У Маши и Муса (Андрея Зорина) психоз слов очень развит. Они однажды вывесили на стене список слов, за которые будет взиматься штраф: там рядом с действительно противными словами «щупальцы» или «кооперация» были и слова совершенно нормальные. Чтобы сделать Маше приятное, я написала по-чешски.

Неореалисты очень любили пустить в последний кадр какого-нибудь ребеночка. Вначале это было мило, но скоро выродилось в штамп. Возникал законный вопрос: если показано, что жизнь есть полный хренолин и с каждым днем все хуже, на каком основании можно предположить светлое будущее данной крошки? И когда у Лукино Висконти в «Рокко и его братьях» после того, как старшие братья все скурвились, продались, сели в тюрьмы и так далее, маленький Лука бежал по символической белой улице в неведомую (видимо, социалистическую) даль, — было просто обидно, что такой серьезный человек и, можно сказать, герцог Висконти сочиняет себе подобную панацею.

Я заканчиваю свой рассказ ими, нашими детьми, не из концепционных соображений по поводу будущего неизбежного прогресса, движения вперед и прочего исторического оптимизма. Просто потому, что это самые лучшие, самые талантливые, самые прекрасные люди из всех, с кем приходилось общаться в эти месяцы. «Отнял у мудрых и разумных, дал детям и неразумным» — это евангельское выражение любил граф Толстой Л. Н., и как оно верно! (Машенька, прости, это же Евангелие.)

Моя дорогая дочка показала себя в эти дни Человеком. Нет и нельзя пожелать лучшего, идеального друга. С такой Машей нам не страшен серый волк.

Андрей Зорин. Врожденная гениальность Муса обогатилась в то суровое время подлинной человечностью. Без лишних слов, тактично, когда я входила в их дом, сам подставлял свой мордоворот (щечку) для поцелуя. Кто его не знает, тот подумает: ну и что? Но посвященный прочтет этот знак высшего доверия и любви, ибо лобзать себя Андрей разрешает только Лёне и Рите, родителям.

Алене Зоркой, помимо восхищения ее интеллектуальными, волевыми и нравственными достоинствами, я обязана как первому представителю прессы, заказавшему мне подписную статью (в стенгазету ее математической школы).

Гений нашей лестничной клетки Сергей Белов, как всегда безотказно снимая нам показания электросчетчика (ввиду нашей

полной тупости), отличался лапидарностью и глубиной социологического анализа событий и точностью прогнозов — в отличие от академического, окостеневшего, бессильного социологизирования старших.

Нельзя забыть и подлинное товарищество со стороны девятилетней Даши Макогоненко, с которой мы провели у «Спидолы» шесть бессонных суток, с 21 августа, в Комарове. Когда душило отчаяние, Даша-Дарушка по первой просьбе исполняла замечательно длинную, таинственную песню с рефреном «Цыганка правду говорила, цыганка верная была».

Мои шереметьевские подружки Наталия Андреевна и Вера Андреевна Зоркие, а также бесценный Кирюша Зоркий также украшали существование. По малолетству Кирюша слабо разбирался в происходящих кампаниях, но давал свои экстраординарные высказывания на общие темы бытия человеческого.

Добрые, послушные, молчаливые, они все понимали и еще знали нечто. Потому в их поведении никогда, ни разу не проскользнула ни одна неверная нота. Потому с ними было так хорошо. Марушка, Мусочка, Гений, Аленка, Дарушка, Наташка, Верочка, Кирюшка — мои любимые, ahoj!

Мой незабываемый 1968-й

Написано для сборника: Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства / Составление, комментарии В. И. Фомина. М., 1998.

В настоящей книге публикуется с сокращением нескольких страниц, повторяющих текст мемуаров «Шесть високосных месяцев». Сокращения не коснулись повторных слов благодарности в конце.

Валерий Иванович Фомин, чей труд «архивариуса» страшных лет и страшных дел, Пимена — летописца нашего прошлого, внушает глубокое уважение, предложил мне написать о кампании разгрома «подписанства», в которой я была одной из сотен наказанных участников. Честно сказать, я согласилась не без сомнений. Неприятно бывает, когда люди, пусть в свое время и пострадавшие, пытаются изобразить себя мучениками и героями. Ужасно, что некоторые вчерашние «диссиденты» сегодня становятся похожи на старых большевиков, заносчивые, каста, требующая привилегий и почета. Меня коробит, когда подписание коллективного письма или какой-либо подобный, вполне скромный свой гражданский поступок сегодня велеречиво называют «правозащитной деятельностью». Чтобы и у меня не получилось чего-нибудь подобного! Вот чего боюсь…

С другой стороны — бегут годы, память стирается, обрастает легендами «шестидесятничество». Мы, свидетели, уходящие объекты, обязаны защитить правду, описать, как мы жили тогда, в каком гнете, в каком рабстве и страхе. И, конечно, вспомнить своих «подельников», дорогих друзей — ведь иных из них, чтобы не сказать — лучших, уже нет на свете.

Какое удачное название дал своему роману букеровсий лауреат, писатель Анатолий Азольский: «Клетка»! Хочется заимствовать у него идею и постараться в периферийном явлении, в робком протесте и расправе увидеть «клетку» ткани советского общества, обыкновенную рядовую клетку в периоды «хрущовки» и «застоя», когда уже не было ни террора, ни пыток, когда режим стал щадящим, — и снова окунемся в эту жизнь! Хотелось бы пригласить с собой тех сегодняшних интеллигентов, которые всерьез печалятся о советском порядке, есть такие! Понимаю, когда льет о нем слезы бабка-пенсионерка, чей век прошел в очередях и выстоянная ею с пяти утра по талону бутылка водки была оправданием ее существования перед зятем или перед покупателем тут же у магазина. Понимаю работника

партпросвета, его малые пусть, но все же выгоды: дешевая столовая, в отпуск бесплатная путевка. Но «интеллектуала», которому ежедневно, ежечасно лезли в мозги, а он маниакально повторяет: «в наше трудное время» — это о времени, когда ему лезть в мозги перестали и уж что-что, а свободу высказывания он имеет, — понять не могу!

Ведь сегодня, оборачиваясь назад, поражаешься малости, ничтожности того, из чего слепили и покатили огромный снежный ком. Вот об этом хочется рассказать все как есть и как было. Мне это сделать легче и потому, что все отлично помню и потому, что по ходу событий я успевала записывать впечатления — этот «мемориал» у меня хранится.

Но сначала предыстория, как я попала в партию, из которой меня благополучно выставили 11 июля 1968 года, — иначе неясны будут дальнейшие мои переживания и тот «опыт самопознания», который был дан удивительным тем годом.

Заявление в ВКП(б) я вместе с такими же тремя дурочками, студентками ГИТИСа, написала в День Победы 9 мая 1945. Во время войны мы были, что называется, образцовыми комсомолками, грузили дрова на трудфронте, ездили в колхоз, копали сквер возле Арбатского метро и очень, очень хорошо учились в нашем замечательном в ту пору институте. Мой отец, блестящий сорокалетний профессор МГУ, погиб в 1941-м в Московском ополчении. Тогдашнее настроение мое, думаю, всем понятно, и можно меня даже сейчас скорее пожалеть, чем осудить.

А пожалеть пришлось скоро. Пока меня принимали в каких-то инстанциях, День Победы остался позади, а попала я на первое свое партийное собрание как раз с повесткой дня про постановление о Зощенко и Ахматовой.

В дни ленинградской блокады в Москву дистрофиками вывезли семью Бориса Викторовича Томашевского, с его детьми Зоей и Колей я подружилась и от них услышала «Поэму без героя» — Анна Андреевна дружила с Томашевскими, в начале блокады жила у них на канале Грибоедова, «Поэму» они выучили со слуха. Это был мой первый «самиздат»: в школьных тетрадках переписывала я ее и давала читать подругам — все всегда плакали. И вдруг!.. Ну ладно Зощенко, но Ахматова!? — так думала я в отчаянии. После собрания я пулей побежала на Вспольный переулок к Абраму Марковичу Эфросу, одному из любимых моих учителей, он, конечно, был беспартийный. «Почему вы не предостерегли меня, что мне делать?» — «Ну, подумай, как я мог отговаривать тебя? Сделала глупость. Теперь терпи».

Вот я и терпела двадцать один год, пока не вышибли. Партийные собрания я ненавидела, и хотя была в партии тем, кого называют «балласт», никуда никогда меня не выбирали и т. д., но страдала сильно. Могу свидетельствовать для историков, что лозунг «разница между партийным и беспартийным у нас формальна» столь же лжив, сколь другие партийные лозунги. Партийный «повязан» гораздо крепче, чем беспартийный, хотя, конечно, и он ровно ничего не значит в иерархии «демократического централизма», решает все начальство в ЦК, но поскольку ему все время читают всякие эти документы, которые «беспартийная сволочь» не должна знать, создается ощущение приобщенности, некоей вашей значительности. А уж если вы провинились, то шкуру с вас будут драть покрепче, не так, как с беспартийного, в чем мы и убедились в процессе нашего «дела».

Кстати, популярная в те времена идея, будто вступление в партию облегчает профессиональную карьеру, скажем загранпоездки, по которым все сходили с ума, тоже была ложная: партия карьеру облегчала карьеристам, нормальные же совершенно зря вступали, только время на собраниях теряли. Вылететь из партии считалось гражданской смертью, выговор тоже был очень большой неприятностью. Иные пытались выскочить с помощью утери партбилета, у нас в институте была одна старая дама из «серебряного века», как она залетела в эту партию — непонятно, но она раз «потеряла» билет, сильно каялась, говорила, что недостойна, ей дали выговор, через год билет у нее снова пропал («дачу обворовали»), вынесли ей строгача, никак не исключали, и она, бедная, уволилась из института, затерялась где-то в парторганизациях ЖЭКов. Одним словом, уйти подобру поздорову никак было нельзя. Партия в нашем общем концлагере была еще надежнее опутана колючей проволокой, с вышек за ее членами следили зорче.

Все это сказано не только для будущего советолога, но и непосредственно для ведения моего личного и нашего общего «подписанского» сюжета. Итак, одна сторона в конфликте — коммунистическая партия, а за нею весь режим. Вторая сторона — письмо, вернее, письма, потому что их было несколько. Я, в частности, подписывала два письма.

Письмо-первенец вошло в историю под названием «письмо 63-х» и касалось процесса Андрея Синявского и Юлия Даниэля.

Начало 1965 года. Два члена Союза писателей, литературный критик Синявский и поэт-переводчик Даниэль сумели переправить за границу и опубликовать там свои прозаические произведения. Под псевдонимами «Абрам Терц» и «Николай Аржак». Небольшую книжечку второго из них, озаглавленную

«Говорит Москва», мне принес один мой друг («самиздат» тогда уже распространялся вовсю). Это был, на мой тогдашний вкус (с тех пор мне не довелось перечитать), замечательно талантливый и смелый гротеск: в традиционном обличии советского праздника («день шахтера» или «день медработника») там фигурировал некий «день открытых убийств». Речь, интонация, персонажи — все абсолютно свежо, все это лишь чуть-чуть гиперболизированная правда наших дней!

Кто этот Аржак, никто не знал, я думала — иностранец, советский бы не решился. А вот Абрама Терца с его романами — и в особенности с «Любимовым» — усиленно разыскивали, некоторые мои знакомые критики даже призывались делать литературную экспертизу для опознания. Отыскали обоих. Ходил слух (а в интеллигентских кругах все шептались), что Терца рассекретили из-за того, что у него было описано, как больной Ленин в Горках ночами выл на луну. Это была чистая правда, зафиксированная в истории болезни, хранящейся в архиве и тщательно скрываемой. По архивной записи доступа к делу А. Д. Синявского и схватили.

Схватили обоих, посадили в тюрьму на Лубянку и выволокли на показательный процесс в городской суд на Каланчевской улице. Писателям в качестве большой чести давали туда одноразовые билеты. Случайно попадали среди всякой шушеры и порядочные люди, возвращались в отчаянии: творилось подлое действо по образцу процессов 1937-го, чудовищно выступали писатели, литературные дамы требовали расправы.

<…> Два совсем молодых человека, журналист Александр Гинзбург и поэт Юрий Галансков, собрали материалы процесса Синявского и Даниэля (туда попало и наше «письмо 63-х»), составили из них некий манускрипт «Белая книга» и переправили на Запад уже проторенным в ту пору путем — а что еще делать-то было! И им самим путь был тоже проторен — в тюрьму. Они сидели. Тяжело больной, с обострением язвы Галансков находился в ужасном состоянии (прожить ему довелось недолго).

Прокатилась волна писем в их защиту. Писем было много, они ходили по рукам, по учреждениям. КГБ, проводя свой розыск и сыск, наверняка подозревал здесь какой-нибудь координационный антисоветский центр, но я думаю, почти уверена, что письма эти вспыхивали спонтанно, по цепной реакции, их диктовал людям созревавший в душах протест, стыд за страну, желание что-то сделать, чтобы помочь несчастным, поднять голос — чувства, которые и мною владели, когда я бежала подписывать «письмо 63-х». Новое письмо, подписанное мною, было для меня продолжением первого «дела»: теперь

хотелось протянуть руку солидарности тем, кто не остался равнодушен к преступлению суда, приговорившего Синявского и Даниэля к лагерям строгого режима — и за что? За то, что во всем мире является элементарной нормой писательской профессии: печататься там, где писатель считает нужным.

Я тогда дала себе слово ни за что и ни при каких обстоятельствах не называть того, кто мне прислал это письмо с предложением подписать его, — имела в виду, конечно, допросы на следствии, потому что — забегая вперед — нас «раскалывали» и пытали именно в этом пункте. Но и сейчас я давнего слова не нарушу, скажу только, что ныне это один из самых крупных деятелей нашей гуманитарной науки. Письмо было адресовано Брежневу и Косыгину, то есть в высшие советские инстанции, очень короткое, содержало просьбу о снисхождении и помиловании — вполне нормальное и невинное письмо… Надеялась ли я, что оно подействует? Нет, конечно! Но все же — а вдруг?? К тому же подписать было все равно необходимо — это вопрос совести.

В нашем институте число подписавших увеличилось, а состав несколько изменился. Отпали те, кто в 1965-м надеялись на «борьбу внутри», на партийные дискуссии и убеждение начальства путем доводов и логики, так называемых «ленинских норм». Письма подписывали те, у кого было нестерпимо тяжело на сердце, кого донимал стыд, кто считал себя причастным к тому, что творится в стране хотя бы из-за своего молчаливого согласия. Или подписывали просто по душевному порыву — как же отказать, когда просят поддержать правое дело? Интересно разделилась тогда наша интеллигентная публика, наш «ближний круг» на тех, кто — «да» и кто — «нет». Ведь это был в чистом виде вопрос «экзистенциального выбора», «пограничная ситуация». Были типовые формулировки отказа: боюсь за детей, муж (жена) не разрешает, научный руководитель (коллега) умоляет не заваливать общую работу. «Не смогу заниматься профессией, где я принесу больше пользы, чем *„в политике“*» — характерно, что довод об «охране» собственного «творчества» часто исходил из уст людей вполне посредственных, но амбициозных и сильно преувеличивавших собственную ценность для искусства. Совсем недавно, уже в наши дни, когда, казалось бы, история все давно расставила на свои места, я прочла в одной книжке эти запоздалые аргументы «неподписания» — и про «политику», про «профессию», про «научного руководителя». Вот эти моменты кажутся мне важными для характеристики нашей среды — так называемой «творческой интеллигенции» — и небезразличными для ее сегодняшнего дня.

Тучи сгущались. Из других мест доходили сведения о проработках, парткомах, собраниях, исключениях, выговорах. Наш институт с его отборным, уникальным людским составом славился как оплот либерализма и добровольно в кампанию включаться не спешил, но ведь над ним ЦК, Министерство, райком и др. и пр. И началось…

Первыми под нож попали партийные — Людмила Белова, Леонид Пажитнов и Борис Шрагин. Они стояли насмерть на бюро райкома, когда их пытали, кто дал письмо, когда требовали снять подпись и признать «грубую политическую ошибку» — это были главные пункты обвинения, которые далее будут расцвечиваться по нарастанию формулами «идеологическая диверсия», «клевета на социализм», «удар под вздох матери-родине» и т. д. В итоге у них сразу после заседания отобрали партбилеты.

Трудно сложилась судьба этих замечательных людей, о чем здесь могу, к сожалению, написать лишь коротко.

Борю и Леню немедленно уволили из института, прервав их интересные и плодотворные труды на стыке культурологии, социологии и искусствознания, начатые ими исследования по истории русского общественного сознания, то, что находилось в производстве, — вынули. Писали они вместе, теперь их тандем был разрушен, опубликованные статьи изъяты, в том числе и один из самых первых у нас социологических зондажей кинозрителя в институтском сборнике «Вопросы киноискусства».

За Шрагиным потянулся шлейф «диссидента» (он действительно связан был с «правозащитниками», дружил с Ларисой Богораз, Анатолием Марченко и другими активными деятелями сопротивления режиму). Он постоянно находился под надзором КГБ, это чувствовалось даже при обыкновенном бытовом с ним общении. У его жены (тоже «подписанки» Натальи Садомской из Института этнографии) была в корректуре зарублена книга и т. д.

Короче говоря, Боре пришлось уехать в Америку по спасительной тогда для многих преследуемых «еврейской визе». Там он много писал, выпустил прекрасную (увы, пока опубликованную у нас лишь во фрагментах) книгу «Противостояние духа», печатался в американских журналах, работал на радиостанции «Свобода» и открыл во время перестройки очень «личную» рубрику «Школа демократии». До последних дней он сохранил живость и блеск ума, горячность и страстный общественный темперамент. Погубили его ностальгия и сигареты: Боря умер от типичного рака легких курильщика в 1990 году. Он похоронен на тихом нью-йоркском кладбище Кью-Гарденс. Наталья Садомская после его смерти, расставшись с

университетами, где она читала курсы антропологии, вернулась в Москву, работает здесь. Так же поступил бы в наши дни и Борис: завидно адаптировавшись в тамошней жизни, он жил жизнью нашей.

Л. Н. Пажитнову довелось вернуться в Институт, где с ним так любезно обошлись в апреле 1968-го, только двадцать с лишним лет спустя. С профессией он, безработный, не расставался, приобщился также в качестве сценариста к научному кино, писал книги по театру, а в Институте, возвратившись, организовал междисциплинарную научную группу «Серебряный век». Он скончался столь же безвременно, сколь и Шрагин, в 1997-м. Сейчас выходят из печати давние их статьи — хорошо! Но пошло ли на пользу советской (так назовем ее все же!) культуре, гуманитарной науке и самому ее «храму» — основанному И. Э. Грабарем российскому Институту истории искусств — изгнание двух талантливых ученых в расцвете сил? Вот вам, Валерий Иванович Фомин, еще одна «полка» для вашей библиотеки запрещенных произведений!..

Выгнав из КПСС Люду Белову, уволить с работы ее побоялись. Было у нее (как и потом у меня) «преимущество» перед нашими дорогими ребятами: мы были женщины да еще с несовершеннолетними детьми. Белова к тому же была фронтовичка, прошла войну до Берлина (она была актриса фронтового театра), у нее был редкий для женщины орден Красной звезды. Она была человеком честности, какой-то девичьей наивности, ума, остроумия, несколько мрачноватого и немногословного (молчит-молчит, а потом вдруг припечатает!) До Института она работала на Мосфильме редактором, разумеется, глубоко прогрессивным и принципиальным, широта взгляда и вкус в кино были у нее безусловными. Была она бесстрашная, надежная, верная.

Следующей ступенью «прохождения» кампании писем был вопрос об апелляции. По уставу КПСС каждый исключенный имел право в течение 1,5 месяца подать жалобу в вышестоящую инстанцию, то есть в Горком. Вокруг всех троих исключенных, а потом, когда прибавилась к ним и я, радетели бегали и умоляли подавать апелляцию, дескать, выгнали нас неправильно, мы «чистосердечно раскаиваемся» (очень популярна была, висела в воздухе и эта формула), простите нас! Иначе — нам погибать, из Москвы вышлют за тунеядство, посадят и т. п. По поводу Шрагина, Пажитнова, потом Копелева и меня (нас исключали позже, летом) дискуссий не было — для нас это было абсолютно невозможно и не обсуждалось. А вот с Беловой получилось иначе, и в этом я себя считаю виноватой. Дело в том, что на

«командирском совете» в лице Копелева и Бориса Балтера, которые очень опекали Люду как фронтовую подругу, было постановлено ей апелляцию подавать. Доводы были такие: она не сможет в случае увольнения писать «на подставуху» (то есть работать негром у какого-нибудь артиста-мемуариста или у грузина — соискателя на ученую степень доктора наук), она не из борзописцев, как мы; у нее на руках сынишка и старая мама, здоровье плохое. Тем более героине ВОВ должны сделать послабление. Сам Лева Копелев продиктовал ей текст апелляции, правда, очень тактичный.

Люда сначала послушалась, а потом пришла в ужас от посланного в Горком письма. Ее вызывал сам Гришин, был тогда самый главный московский партначальник, уговаривал признать «грубую политическую ошибку», она бубнила свое низким и красивым голосом, а потом в самоволку перестала ходить на вызовы, сказалась больной. Партбилет ей прислали в Институт, она его не забирала, ей всучили насильно. До самой своей смерти — Люда умерла после тяжелой и долгой болезни в 1986-м — она упрекала меня и ругала за то, что я не предостерегла ее от этой ошибки. И действительно: я, беспартийная, в «черном списке № 1», смогла в 1979-м, правда, через 11 лет, все-таки выехать в ГДР (меня «пробил» буквально через Ульбрихта, их вождя, мой большой друг, ныне тоже покойный Герман Герлингхауз, секретарь Союза кино ГДР), а Люду, на которой висел ее партийный строгий выговор, так и не пустили в Берлин, в который светлым маем 1945-го она входила вместе с нашими войсками… Да, беспартийным всегда лучше!

Впрочем, не всегда. У наших беспартийных институтских подписантов шли свои дела. Их было трое: Ирина Рубанова, Нелли Гаджинская, тогда еще аспирантка, и Виктор Божович (образовалось у нас две пары «подписантских молодоженов»: Витя и Нелли, Ира Рубанова и Леня Пажитнов). С Нелли получилась смешная история: когда где-то там наверху печатали черные списки, ее фамилию перепутали и разыскивали какую-то «Гарлинскую». Наша рвалась объявляться, мы насилу ее удержали: хватит одного Божовича!

И вправду хватило! Прорабатывали двоих на заседании дирекции в присутствии партбюро, пели те же песни: грубая политическая ошибка (иной раз даже переходящая в «антигосударственную акцию»), кто дал подписать и тому подобное. Целью наших проработчиков было «расколоть» всех и каждого, партийного и беспартийного, сделать всех доносчиками и тогда успокоиться.

В ту пору В. И. Божович и я были уже старшими научными

сотрудниками с окладами в 300 рублей — по тем временам деньги немалые. Не сумев нас, его и меня, уволить (почему — чуть ниже), нас, так сказать, «дисциплинарно», якобы за «проступок» против институтской дисциплины, перевели в «мэнээсы» сроком на год (совершение «политической ошибки» не предусматривалось ГЗОТом и было бы незаконным). Это бы ладно, но у В. И. Божовича дело о письме совпало с разгромной рецензией на его прекрасную книгу о западных кинорежиссерах, опубликованной в «Коммунисте», что означало тогда волчий билет, а также, по-видимому, с каким-то жутким доносом на него в КГБ. Так или иначе, он, «западник», самый серьезный специалист по зарубежному кино из молодого (тогда!) поколения, долгие годы оставался «невыездным», был при тогдашнем «железном занавесе» практически лишен доступа к своему материалу — современному кинематографу. С огромным трудом, уже аж в 1980-е, институтскому новому и более лояльному начальству удалось протащить его через выездные комиссии в турпоездку в Бенилюкс.

Что же до меня, то самое грозное и бравурное начало кампании, по счастью, обошло меня стороною. Пока исключали моих коллег, я была в отпуске во время школьных весенних каникул и с детьми, моей дочкой и сыном моей подруги, ныне блестящим нашим литературоведом Андреем Зориным (тогда двенадцатилетними), находилась в Ялте, страшные новости узнавала по телефону.

Приезжаю в Москву с простудой, приходят ко мне мои друзья и доверенные лица, из Института в том числе и из кинематографистов тоже, рассказывают про жизнь в Москве и про общих знакомых всякие страсти и говорят: вот ты больна и хорошо, очень удачно, отлежись, поправься, сейчас появляться нельзя — растерзают, жажда крови растет, а там, может, уляжется немножко, вот и выйдешь!

Ну все так считают, значит — правильно! Вызываю врача, приходит мой участковый терапевт из поликлиники Литфонда, чудесный доктор и умница, скорбно качает головой, направляет меня к невропатологу и на все анализы — выясняется, что я едва ли не тяжело больна и мне предписан домашне-постельный режим. Невропатолог, тоже прекрасный доктор и чудный человек, находит у меня тяжелое переутомление — лежать! курсы витаминов! уколы! питание! никаких тревог! Все молча, без всяких слов о том, что меня может ждать снаружи моего дома и наверняка ждет! Спасибо добрым врачам Литфонда, их я буду помнить и благословлять всегда за их доброту и такт. Потому что эта проволочка действительно сослужит мне хорошую службу.

Никогда я не лечилась столько, сколько за два месяца весной 1968-го! Мои недоброжелатели тех дней называли это «заложили Институт и взяли больничный лист» — про нас с Людой Беловой. Дни тяжелого ожидания моего появления в «первичной организации» (почему-то это называлось у нас на кухне «выход Хаджи Мурата») вспоминаю с большой тоской. Боялась ли я? Было ли страшно? Конечно. Но втайне я хотела быть исключенной, вовсе не хотела оставаться со строгим выговором. Кроме того, о чем уже сказано на первых страницах, я в то время уже была верующей христианкой (работа в душе шла давно, но это другая тема). Партбилет мешал мне принять крещение. Я знала, что Господь мне поможет и спасет.

За два месяца моей болезни квартира превратилась в проходной двор. Вообще тогда друг к другу больше ходили, чем сейчас, — и молоды были, и, переехав из коммуналок в собственные квартиры, люди привыкли к посиделкам на кухнях, охотно забегали в одну, перебегали в другую. А тут еще такое дело да хозяйка больна, и все клубится слухами, плохими новостями. <…> Люди ко мне ходили разные, и друзья, и любопытствующие, и увещевающие из парторганизации, и, видимо, стукачи тоже. Все выпытывали, высматривали, давали советы, утешали, пугали. Ни у кого мое будущее надежд не порождало. Ждать больше нечего было, пора было идти «сдаваться».

«Непроработанной» по Институту оставалась одна я, Копелева к тому времени исключили в райкоме заочно (он был тоже на бюллетене), но его и исключали во второй раз и сразу же радостно уволили. Ну вот и наступила моя пора, я вышла из подполья. Лютовали вокруг меня, накинувшись, пожалуй, только двое: директор Кружков, который заладил, что я «рецидивистка» (второе письмо после партийного предупреждения), и еще один партийный деятель, который, видимо, получил задание или вызвался добровольно меня расколоть и «перепахать». <…> Большинство же людей хотело непременно дать мне выговор. Квипрокво заключалось именно в том, что меня горячо защищали от исключения, рассказывали, какая я хорошая производственница и общественница (читаю шефские лекции по кино и работала агитатором на выборах), как я жалею о своей ошибке, даже похудела. Мне же, честно сказать, было тяжело и неприятно играть в эту игру, вести бесконечный диалог на каком-то птичьем языке.

Рассказывали про некоего Сашу Огурцова из какого-то академического института, который будто бы, когда его начали на парткоме допрашивать, вдруг послал всех матом и кинул им

билет! Вот это да! Так бы и мне! Но кишка, видимо, была тонка у меня, и партийный «долг» при стойкой ненависти к партии довлел, вот я и повторяла заготовленные формулы.

<…> Унылая говорильня шла и на партбюро, куда меня вызвали сначала — так полагалось по правилам, и — потом — более активно и агрессивно на закрытом партийном собрании. В партбюро были приличные люди, они бы мне сразу записали строгий выговор, но присутствовал человек из райкома и сильно негодовал директор, просто возненавидев меня за «рецидивизм» и за этого злосчастного Ленина с вытьем на луну. Вот и пришлось заниматься адвокатурой: она виновата — не виновата, без вины виновата, думала как лучше, вышло совсем плохо… <…>

На собрании опять пошло-поехало. Присудили строгий выговор с занесением, пять человек голосовало, чтобы меня исключить.

И вот, наконец, последняя инстанция: бюро райкома — тогда этот райком помещался в красивом особняке на улице Чехова. Я напилась каких-то крепких транквилизаторов и впала в вялость. Но помню все очень ясно. Большой такой кабинет, столы, много народа. Сначала объясняли, какой проступок я совершила, потом перешли к фатальному вопросу, кто дал письмо (у них, судя по всему, была версия, что это Шрагин). Излагаю свою версию про буфет Дома кино, кто был вокруг — не помню. <…> Все только руками развели, зачитали формулировку об исключении и велели положить билет.

Но они не хотели меня исключать! И если бы я хоть чуть-чуть поддалась, они бы меня «простили»…

И вот тут открывается одно интересное явление того тяжелого для меня и нас, однодельцев, года: тайная поддержка нас, отщепенцев, оттуда, где ее, казалось бы, невозможно и ждать. Я имею в виду не старых друзей и родственников, которые заодно с нами были «по определению», но друзей новых, людей более далеких, а то и совсем чужих и даже из официоза.

«Хотелось бы всех поименно назвать», — как писала А. А. Ахматова, но назову здесь хоть некоторых.

Прежде всего люди боялись, чтобы я не осталась без работы, а, значит, без еды, и выступали «работодателями». Первой назову Галину Лучай, редактора телевидения, с которой мы начали цикл передач по истории кино, еще когда я была «добропорядочной». Как раз в день, когда я вернулась из Ялты уже рассекреченная как «подписантка», у нас в эфире стояла передача о Грете Гарбо. В редакции была легкая паника и они поехали к А. Н. Яковлеву, который тогда был зав. отделом пропаганды ЦК и курировал телевидение. Холуи предложили снять передачу, но (так

рассказывали!) Яковлев сказал: передача пусть идет, снимите имя с титров, но извинитесь перед автором. Кстати, не знаю почему, но А. Н. еще, как рассказывали, заступился за меня: в издательстве «Наука» набран был сборник «Вопросы киноискусства» (№ 11), где у меня шла методологическая статья, написанная вместе с Л. Беловой, и вторая о Вере Холодной. Будто бы Яковлев велел ее оставить — я с ним между тем даже не была знакома.

А Галя Лучай после нашего «дела» не только не побоялась работать со мной, но, наоборот, придумывала все новые темы. Первые годы, когда мне заказывать статьи пресса еще остерегалась, Галин «канал» связывал меня с практикой, с командировками, съемками и т. д… Жаль, что тогда по телевизионному разгильдяйству не сохранили наши передачи, где были уникальные, невосполнимые материалы — например, интервью с В. П. Веригиной для передачи «Блок и кино», несколько съемок Г. М. Козинцева, Д. Д. Шостаковича. Надо сказать, что Лучай вообще была «лихачка»: она ухитрилась заказать и даже оплатить передачу «Брехт и кино» аж Льву Копелеву, когда само упоминание его имени было опасным.

Предложил мне писать сценарий для своего фильма о Майе Плисецкой мой тогдашний сосед по дому В. В. Катанян. Я уж никак не специалистка по балету и, конечно, вовсе не была режиссеру нужна, это была чистая благотворительность. Фильм по каким-то причинам не состоялся, но я благодаря такому контракту смогла отсмотреть в Большом театре весь репертуар Плисецкой в пору ее расцвета. Спасибо!

И внутри Института, где атмосфера была для меня наиболее суровая («навели комиссию», «привлекли внимание» и пр.), тоже всякое бывало. Например, была у нас зав. кадрами Елена Борисовна Леонова, немногословная и суровая, как все «кадровички». Вдруг она подошла к Божовичу и сказала: «Мне приказано перевести вас в младшие научные сотрудники, но учтите, что это незаконно, и вы можете протестовать». Через несколько лет, когда она уже ушла на пенсию, мне зачем-то понадобилась моя трудовая книжка, которая лежит в отделе кадров. Открыв ее, я с удивлением нашла там одни благодарности — и ни упоминания о 1968 годе, ни приказа о переводе в младшие научные сотрудники «за совершение грубой идеологической ошибки, выразившейся в подписании клеветнического антисоветского письма и т. д.», что бесконечно повторялось и висело в воздухе. Стала я в институтском архиве искать досье Шрагина и Пажитнова — тоже ни строчки о причинах увольнения, ни об увольнении как таковом — просто

работал до такого-то числа и все. Это милая Елена Борисовна сохраняла наш послужной список от «черного пятна», хотела оставить нас «чистыми» — она, зав. кадрами!

Самое смешное, что мой главный «ненавистник» директор Кружков вылетел из Института, а я в нем осталась, хотя он обещал, вызвав меня к себе в кабинет, уволить сразу после очередного отпуска, то есть 1 сентября 68-го. В те дни меня многие «опекали», думая развлечь (а вдруг я тоскую без родной партии?) Помню, как Дима Гаевский, друг еще по ГИТИСу, который редко мне звонил, вдруг позвал на гастроли звезды оперетты Ханны Хорти, водил в Большой на «Жизель». А мой собственный брат Петя Зоркий пригласил меня с моей дочкой Машей, а также чету Божовичей на Онежское озеро, куда он ездил каждое лето со своей командой, а меня на сто метров не подпускал в эти заповедные воды. А тут — пожалуйста! Ну поехали мы, влюбились в этот потрясающий край. На будущий год сами купили там лодку, назвали ее «Подписанка» (без «Т»), проплавала наша быстрая лодочка несколько лет.

21 августа 1968 года — танки в Праге! — мы после Онего встретили в Комарово под Ленинградом на даче у Г. П. Макогоненко — но это тоже особая и потрясающая тема для мемуаров. Возвращаемся в Москву, настроение понятное, было у всех похожее. Иду в Институт, ищу на стене приказ об увольнении — нету. Выясняется (я-то ничего не знаю): за границей, особенно во Франции, подняли шум, что у нас преследуют по политическим убеждениям, выгоняют с работы, дают «запрет на профессию». По их понятиям (кстати, абсолютно нормальным) из партии быть изгнанным или уйти — внутрипартийное дело, никого не касается, а вот профессиональные последствия и гонения — это нарушение прав человека. Я там тоже где-то фигурировала как жертва. Вот когда и помогли мои «пролонгации» и «бюллетени» — правы умные люди, всегда надо тянуть резину, что-то может измениться. Видимо, нашему долдону «Кружку» дана была установка быть потише. Во всяком случае разведка мне доложила (одна наша коллега случайно подслушала из приемной дирекции разговор), что, дескать, уволить меня можно только при условии трудоустройства на равную зарплату. «Где же я ей 300 рублей найду?» — кричал в отчаянии директор. Так и пришлось меня понизить в должности и оставить «исправлять ошибки там, где она их совершила» — так это называлось.

Вскоре и сам Кружков загремел, пришел Ю. Я. Барабаш. Ему и его заместительнице Мелитине Петровне Котовской, вскоре директору Института, я сердечно благодарна за то, что они

спасли мою «зависшую» по понятным причинам книгу «На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910-х годов», — дореволюционным искусством я стала заниматься, потому что от советского меня отстранили и фамилию повсюду поснимали. Барабаш подписал книгу в печать, хотя имел полное право этого не делать: книга проходила без него.

В 1974 году Сектор кино, где я работала, выделился в самостоятельный институт («Дегтярный»). Опять вокруг меня волны паники: останешься между двух стульев, под предлогом реорганизации вышибут! А я хожу спокойно: верные люди мне донесли, что Ф. Т. Ермаш (от которого никакого зла я никогда не имела) публично сказал: буду рад принять ее к нам в систему. Но я осталась на Козицком по распоряжению Е. А. Фурцевой, министра, в чьем ведении был наш Институт. А ее упросила дочка, моя подруга Светлана, с которой мы вместе работали.

Вообще надо признаться, что моя «беспартийная» судьба оказалась максимально благополучной и несравненно более удачной, чем у моих друзей по 68-му. Мне не пришлось ни уезжать (сохрани Господь!), ни сидеть без работы, ни работать «негром». Ну, конечно, черный список есть черный список, и заграница, включая Монголию, была для меня закрыта вплоть до конца 1980-х, пока критики моего ранга по пять раз обкрутили все кинофестивали двух полушарий. Держали в черном теле и внутри страны: на внутренние фестивали не приглашали — «вылетев из обоймы», до сих пор я не вхожу в какие-то там списки. Как это ни смешно, но, скажем, даже на съезды кинематографистов мне втихаря наш секретарь секции критиков И. Баскакова совала гостевой билет на балкон Кремля, делегатский мандат я впервые держала в руках на 3-м Российском съезде, в 1998-м, а между прочим могла бы сегодня справить 40-летие пребывания в Союзе, куда нас с Юрой Ханютиным записали как самых молодых в 1958 году. Но это все — юмор, то, что называется «издержки», что это в сравнении с завоеванной мною свободой! И я как раз, как знающая дело, хочу пропеть хвалу старому Союзу кинематографистов.

Хорошо зная среду театральную, писательскую, академическую, я всегда повторяю и убеждена, что из всей интеллигенции наш брат киношник при своих недостатках лучше всех. Видимо, сказывается коллективность самого искусства, необходимость круговой поруки в экспедициях, трудные условия, «рабочая косточка». Я уж не говорю о том, что друзья-кинематографисты были самыми верными для нас с Людой Беловой в те дни — как не вспомнить с благодарностью, скажем, братьев Ибрагимбековых, Максуда и Рустама, которые и нам были

как родные братья! Тогда не было слова «тусовка», но «тусовались» у нас на Аэропорте, дом 5–6 и Андрей Тарковский, и Андрей Кончаловский, и Лариса Шепитько, и Ия Саввина — и ничего не боялись.

Но и на Васильевской, насколько это возможно, атмосфера была свободной, не отравленной. Л. В. Кулиджанов, по крайней мере, не жаждал крови, а А. В. Караганов просто много добра сделал для вечно гонимого цеха критики, а для меня лично — очень-очень много, всегда помогал. Г. Б. Марьямов, хотя и много устрашающе кричал, на самом деле тоже помогал людям.

Союз кинематографистов не опозорил себя играми вроде проработок Солженицына в Москве или Бродского в Ленинграде. Когда было безвыходное положение и надо было исключать, скажем, «отъезжантов» за границу, это делалось тихо, в «рабочем порядке». Все мы можем гордиться членством в СК!

И все-таки режим меня, как сейчас выражаются, «достал», отомстил мне за крошечное мое непокорство. На детях отыгрывался, подлый. В МГУ на филфак поступала в 1972-м моя дочь Маша. Блестяще, до зубов подготовленная, она получила одну из немногих пятерок на всем потоке — сочинения пишутся под девизом. Она была в списке так называемых «о. т. ч», то есть непроходимых. Сыпать ее стали на устном. По русскому-литературе меньше четверки поставить не сумели, отыгрались на истории, гоняли сорок минут, поставили тройку, добившись сбоя проходного балла. Родители, знайте имена героев: литературовед Усков, он и сейчас где-то подвизается, историк — доцент Широков.

И осталась бы бедная Маша без высшего образования, если бы ее не подобрал Литературный институт. Имея у «левых» славу «оплота реакции», скольких детей диссидентов, скольких евреев он спас — спасибо покойному его директору В. Ф. Пименову — Царствие ему Небесное!

На этом моя печально-оптимистическая повесть может быть закончена.

Блок — 69

Эссе, написанное в 1969 году по следам подготовки телепередачи об Александре Блоке, было опубликовано посмертно в журнале «Искусство кино» (2008. № 4).

Мы приехали в Ленинград дождливым апрельским утром, сразу же сели в такси с операторами, камерой, директором и отправились снимать Пряжку.

Дом захватил мощным углом весь квартал, казался огромным, одиноким и был покрашен в темно-красное с серым. Раньше он мне помнился белым, обыкновенным, небольшим — я видала его летом, была жара, пыль, грохот, и я еще подумала, что патетические описания этих мест сильно преувеличены. Но москвич лучше чувствует ленинградский пейзаж в непогоду, и летом даже Медный Всадник теряется на зеленом газоне. Сейчас дом стоял как корабль, и другой корабль, настоящий, висел с поднятым носом напротив на стапеле среди дымов и кранов — «у морских ворот Невы». Прохожих было мало. Старые черные деревья уходили по набережной, и сквозь них виднелся нестаявший лед Пряжки.

Я едва успела обойти угол и посмотреть мемориальную доску, как Галя[45] уже ворвалась в парадное по улице Декабристов. На синей эмалированной дощечке с номерами квартир там был и номер 23-й, последний.

Мы бежали вверх по темной лестнице со стоптанными до ям ступенями и узорными перилами. Думаю: здесь он и ходил. Веселый, легкий возвращался под утро в мае 14-го, взбегал к себе под крышу и из окна видел, как Дельмас, скорее всего в синем платье и шляпе с вуалью, стоит на мостике через Пряжку и смотрит вверх, прощаясь. Тогда была «на небе празелень и месяца осколок» и все немножко как в опере. В 19-м с пайковыми мешками пшена и овса на плечах подниматься было потруднее — лестница крутая и длинная.

Было страшно, что жильцы нас выгонят. «Галюшка, — взмолилась я, — давай чуть попозже», но она уже звонила в 23 квартиру, правую на площадке четвертого этажа.

Сразу же открыли. Нам улыбалась большая, толстая, пожилая тетенька в халате. «Здравствуйте! Мы с московского телевидения. Простите, пожалуйста, не в вашей ли квартире жил Александр Александрович Блок?» — весело затараторила Галка. Тетенька искренне обрадовалась, готовно распахнула двери: «В нашей, в нашей, заходите, раздевайтесь, сейчас я вам все покажу», — и тут

же без всяких расспросов и сомнений приступила к обязанностям гида.

Она потащила нас вглубь квартиры по длинному узкому коридору с несколькими дверями по левой и глухой стеной по правой стороне.

— Вот! Это наша кухня! — сказала она торжествующе. — Здесь (она очертила в воздухе квадрат) находилась большая плита, Блок ее поставил. В плиту он вделал чан на пятнадцать ведер воды. Вот здесь *(показывает)* под полом проходила труба и вела под стену в ванную комнату. Блок писал в письме к своей матери: «…теперь Любушка сможет плескаться в горячей ванне». А Любушка у него гуляла, — прибавила она доверительно и таинственно, чуть приглушив голос. — Идемте сюда. Здесь ванная комната. Ванна у Блока была медная. Сейчас ее, конечно, сменили, видите — эмалированная. Топится она дровами — вот топка, не очень удобно. Идите назад на кухню. Здесь стоял стол Блока, на нем готовили. Все это мне рассказала Аннушка, Анна Гансовна Гансен, кухарка Блока. Она жила вон в той комнате, умерла три года назад. Жаль, вы ее не застали. Эстонка была. Она много всем рассказывала про хозяев, а мне-то и дела не было. К ней приходили журналисты и профессора даже. Она писала им что-то, только мне дела не было, я и запомнила немного. Теперь жалею, тоже стала интересоваться. Аннушка была очень хорошая женщина.

— Простите, как вас зовут?

— Евстолия Степановна, — ответила она радостно. — Трудное у меня такое имя.

— А вы сами давно здесь живете?

— Да я-то недавно, с 47 года, а муж мой с 23-го.

— Значит, он тоже не застал Александра Александровича?

— Нет, — сокрушенно покачала головой Евстолия Степановна. — Да он такой был дурак, ничем не поинтересовался. Я его теперь расспрашиваю, а он ничего не знает. В 23 году мальчишкой сюда въехал, когда ему комнату дали. А Блок умер в августе 1921 года. До этого он сам в другую квартиру перешел, на втором этаже с черного хода. Зато муж мой Любушку хорошо помнит. И Анна много про нее рассказывала. Она эстонка была — Гансен. Мой муж-то тоже эстонец. На заводе Ворошилова работает шофером. Как начнет: «Я полен, я полен» — болен он, значит. Это эстонцы так говорят, выговор у них такой.

— Простите, а много у вас в квартире жильцов?

— Пятеро, пятеро. Пять комнат, как и было у Александра Александровича Блока. Вот в той комнате тоже эстонка живет, Софья Августовна. В Ленинграде вообще много эстонцев.

— Евстолия Степановна, нам бы очень хотелось посмотреть кабинет Блока.

— А в кабинете я и живу, — сказала наша хозяйка, празднично улыбаясь. — Пойдемте, — и потащила нас за руки обратно по коридору к входной двери.

— Минутку, постойте, здесь интересно, — она показала на небольшую дверь в глухой стене. Здесь у Блока был туалет, сейчас тут кладовка. А у нас туалет вот здесь *(показывает)*. В 43-м в корпус по Декабристов попал снаряд, и потом весь дом на капитальный ставили. Тогда нам предлагали вот здесь стену, здесь туалет, и у нас была бы отдельная квартира, а у той части был бы свой выход на черную лестницу и свой туалет. Да мы как-то не сообразили, вот с соседями и остались, но они ничего. Живем дружно, ничего. А вот и ваш кабинет, входите пожалуйста, девчата, присаживайтесь.

Перед нами была большая, метров в 25–27, квадратная комната с двумя окнами рядом, печью и крупным дубовым паркетом. Нечто от мансарды было здесь, в свободном небе за окном, в свете пасмурного дня. В Петербурге на последнем этаже потолки часто строились ниже, поэтому не угнетала непривычная нам ленинградская пятиметровая высота. Простор комнаты казался уютным. Вздернутый на стапеле белый корабль был прямо перед нами, и из окон, почти не изменившимся, открывался тот самый, описанный Блоком в письме к Александре Андреевне после первого посещения квартиры, вид на эллинги Балтийского завода и верфи.

Мысленно я расставила в комнате письменный стол, шкаф и другие предметы. У Евстолии же Степановны обстановка была самая традиционная: стол под ковровой скатертью, холодильник «Север», подушечки, салфеточки-ришелье, половички, коврик с лебедями, но, однако, большое овальное зеркало в ореховой раме и прекрасные стулья с плетеными сиденьями.

— Скажите, а у вас ничего не осталось случайно из вещей Блока или Любови Дмитриевны?

— Нет, нет, что вы! — испугалась Евстолия Степановна, — муж ничего не брал, да и как было взять? Ведь Блок сам все вещи перенес в другую квартиру на второй этаж, а когда он умер, Люба вещи все прогуляла.

— Как это прогуляла?

— Да так, гуляла она, говорю вам *(здесь Евстолия Степановна опять таинственно приглушила голос)*. Только Блок умер, она уже в 1921 году привела пьянчужку. Он все и пропивал. Любушка аж все простыни сама своими руками в печке сожгла, заразы боялась, а простыни были хорошие, полотняные.

(Мы, кстати, не поняли, почему Любушка сожгла простыни: в целях дезинфекции квартиры после болезни Блока или, наоборот, после грязного пьянчужки, но уточнять не стали).

— Значит, вы считаете, что Любовь Дмитриевна была плохая женщина?

— Нет, она не плохая была, так очень хорошая, добрая была, душевная, Аннушка ее хвалила не нахвалилась, только вот гулящая. Александр Александрович замечательный был человек и она неплохая, но его не любила, а пьянчужку своего смерть как любила. У меня муж тоже пьет. Эстонец он. Все «пошалуста, пошалуста».

— Ну как пьет? Может, по праздникам? Или каждый день?

— Каждый не каждый, а выпивает, да-да. А вы, девушки, завтра ко мне приходите в гости. Завтра Пасха, я пирог спеку.

— Спасибо большое, придем, если получится. Скажите, пожалуйста, а в какой комнате балкон? Оттуда, говорят, красивый вид на Мойку.

— А балкон как раз у эстонки.

— Нельзя было бы его посмотреть?

— Почему же нельзя? Сейчас она на работе, а завтра вы пирог-то будете есть и балкон заодно посмотрите.

— Удобно ли? Завтра воскресенье, праздник…

— Что вы, что вы? Они же эстонцы, праздник не справляют. Увидите балкон, конечно.

— Понимаете, Евстолия Степановна, нам бы хотелось снять вид с балкона и, если вы не возражаете, у вас из окна.

— Что же, пожалуйста, ради Бога. Снимать сами будете?

— Нет, у нас оператор внизу стоит, у подъезда. Мы боялись, так сказать, нарушить ваш покой…

— Ай-ай-ай! Зовите его скорее, я пока с окон уберу.

Мы побежали за оператором Игорем, который тем временем осмотрел окрестности, искал точки и отснял дом снаружи. Когда мы вернулись, подоконник был расчищен, стеклянные банки с огурцами убраны, и Игорь благополучно запечатлел пейзажи блоковского порта.

Мы сердечно прощались с любезной хозяйкой. Попутно высказали мысль, что было бы, дескать, неплохо устроить в этой квартире музей. Евстолия Степановна нас поддержала:

— Конечно, и мы бы получили квартиры с централью, да вот что-то не делают музея.

Снимать вид на Новую Голландию с эстонкиного балкона Галя поехала без меня, так как в это время я готовила съемку в рукописном фонде Пушкинского дома. Галя провела содержательное собеседование и с Софьей Августовной, не

встречавшей Пасху. Столь же охотно предоставив в распоряжение камеры свой интерьер, эстонка рассказала, что все старые жильцы дома помнят смерть Блока: трое суток он так страшно кричал, что было слышно на той стороне Пряжки. Сообщила она также, что Любовь Дмитриевну хоронили тихо-тихо, скромно-скромно, никого народу не было. Не верилось даже, что дочку Менделеева хоронят. Плохо было, несолидно.

Нам хотелось сделать блоковский кусок передачи («Русские писатели и кино» — тема была предлогом для Блока) красиво и лирично. Сняли мы много прекрасных мест, и снимать было очень интересно. Снимали «под 1914 год», т. е. ранним утром, чтобы улицы были безлюдны, выбирали планы без проводов, телефонных будок, вывесок и т. д. Например, улицу Декабристов снимали под Офицерскую, и Игорь исхитрялся, чтобы в панораму по решетке бывшего Луна-парка не попадали гипсовые атлеты и дискоболы, которые натыканы за решеткой на пустыре-стадионе: он бежал по тротуару с камерой, и как только в кадр вплывал атлет, зажимал рукой объектив. Мы сняли Галерную и Малую Монетную (Блок ведь любил переезжать), пейзажи Петроградской, зал Тенишевского училища, где читал Блок, сняли дом «Бродячей собаки», заодно (по остроумному совету Г. П. Макогоненко) захватили и дом, где «с подъятой лапой как живые стоят два льва сторожевые» и рядом с ними беломраморная мемориальная доска ВЧК (поскольку наш герой бывал там в 1918 году). По крупицам из мемуаров, дневников и писем мы восстановили кинематографы, куда Блок ходил, и сохранившиеся (на Большом проспекте и Садовой) тоже сняли поутру на Пасху. Галя требовала от Игоря «субъективной камеры», чтобы все было как бы глазами Блока, и когда Игорь, увлекшись каким-то наездом, пошел через мостовую прямо под трамвай, закричала ему: «Товарищ Блок! Осторожно!» Словом, было очень весело.

Пряжка получилась хорошо. Особенно лестница, балкон сквозь черные голые ветви и глухая, с одним подслеповатым окошком, какая-то немецкая торцовая стена дома со стороны набережной (кстати, когда ее снимали, выбежал пенсионер и закричал, что отправит нас в милицию: зачем мы снимаем задворки, не для заграницы ли).

Галя сама монтировала пленку и врезала в пейзажи Пряжки разные фрагменты зданий кинотеатров, украшения, фасады. Сюда же вклеили предметы из блоковского кабинета, которые сейчас расположены в коммунальном (вместе с Есениным) зале музея Пушкинского дома. Все это шло под стихи Ахматовой «Я пришла к поэту в гости. Ровно полдень. Воскресенье…» и под блоковские «День проходил как всегда в сумасшествии тихом…»

Звукоредактор Нина подложила еще музыку Рахманинова и Скрябина. Мы немало постарались, чтобы вышла некая блоковская петербургская сюита, чтобы, подобно тому как из осколков собирают вазу, восстановить целостность, создать иллюзию сохранности. Чтобы было «настроение».

Но за кадром осталась наша Евстолия Степановна, синхронным интервью с которой тоже можно было бы закончить передачу.

Илья Авербах рассказал, что у него давно есть замысел фильма: 1919 год, Петроград, по городу идут Блок и Пяст, кругом костры, патрули, красногвардейцы; диалог — спор о судьбах России, революции, интеллигенции, словом, весь блоковский комплекс.

Хороший замысел. Мне бы нравилось назвать подобный фильм «Возмездие», непременно дать эпилог, скажем, пять маленьких новелл-эпизодов из жизни квартиры № 23 и завершить картину крупным планом доброй Евстолии Степановны, раскатывающей тесто в кабинете поэта.

* * *

На следующий день мы явились к Валентине Петровне Веригиной, частой гостье семьи Блоков и подруге Любови Дмитриевны, автору симпатичнейших мемуаров о периоде «Балаганчика» и «Незнакомки», опубликованных микро-тиражом в Записках Тартуского университета. Она — одна из совсем немногих оставшихся в живых близких Блока, тем более Блока дореволюционного. У нее в мемуарах есть важный для нас рассказ о блоковском увлечении «натпинкертоновщиной» и описание похода в кинематограф на Петербургскую сторону. Мы хотели ее попытать, но ничего более подробного про это она не рассказала, просто не помнит, и нам удалось лишь записать на магнитофон красивый (и подготовленный ею самой) текст про Асту Нильсен, произнесенный благородным старинным петербургским голосом.

Веригина живет в районе близ Смольного, в старом актерском доме, во втором дворе, типично ленинградском и мрачном, на верхнем этаже по черной лестнице. В двухкомнатной темноватой квартире все в меру ухожено и в меру запущено, давние семейные фотографии в рамах, кулич и крашеные яйца на столе. Нас встретил Н. П. Бычков — инженер-москвич, за которого выходила замуж юная смешливая актриса театра Комиссаржевской Валечка Веригина, что неоднократно

упоминается в разных воспоминаниях и письмах, — бодрый, обаятельный и веселый пожилой человек с бабочкой. Сама Веригина — уютная, живая, милая, в хорошей форме. Перед нами был вариант благополучного исхода, счастливого конца людей блоковского поколения, тех, про которых Блок писал свои знаменитые строчки: «Рожденные в года глухие пути не помнят своего. Мы — дети страшных лет России…» и прочие апокалиптические свои предзнаменования. Пронесенный через революции и войны, катаклизмы и смены эпох, этот семейный союз, завязавшийся в бесконечно далеком неведении, на фоне снежных метелей, бумажных балов, масок и домино «Балаганчика», — сейчас производил впечатление глубоко трогательное и успокоительное. Между прочим, в разговоре насчет техники (в связи с нашей аппаратурой) Н. П. Бычков упомянул, что с этой техникой он имел немало дела в Сибири — можно предположить, по какому случаю он там побывал, хотя, конечно, лишь предположить.

Валентина Петровна вынула из шкатулки старые фотографии и книги с автографами Блока, Сологуба и других ее современников. Всего этого немного, но редкое, малоизвестное. Главное, что поразило нас, — лица актрис: Волоховой, Мунт, Веры Ивановой, самой Валечки Веригиной. Лица тонкие, индивидуальные, какие-то изысканные. По сравнению с физиономистикой Художественного театра они интереснее, ярче, резче, там, в Москве, больше курсисточки и скромные барышни. Эти же — поистине музы «серебряного века», вдохновительницы поэтов-символистов. У всех замечательно красивые волосы, все прекрасно и элегантно одеты. Не знаю, какие они были актрисы, но личности — безусловно. В. Ф. Комиссаржевская должна была обладать женской смелостью, чтобы окружить себя сонмом таких молодых красавиц, таких умниц на вид. Она, видимо, не боялась личного соперничества, и среда — артистичная, поэтическая — была ей важнее. Среда была не актерская, а интеллигентная.

Веригина рассказывала нам про Волохову, говорила, что та была человек замечательный и очень умный. И еще более восторженно отзывалась она о нашей гулящей Любушке — личности редкостно значительной, выдающейся. «Ее мемуары прекрасно написаны. Например, она пишет: „Дождь барабанил по крышам всех восьми террас шахматовского дома“ — и вот вам готовый образ! Александр Александрович очень уважал ее и считал необычайно талантливым человеком», — говорила Валентина Петровна, которая сейчас заканчивает воспоминания о Любови Дмитриевне: «это мой последний долг перед жизнью». Н. П. Бычков говорил о «менделеевской наследственности» Л. Д.,

о том, как глубоко, серьезно и даже научно она занималась всем, за что бралась. Вообще «Любушка» неизбежно возникала в каждом разговоре нашей блоковской поездки, и ее образ меня совсем заинтриговал. Но это отдельная и большая тема, хорошо бы дошли до нее руки. Здесь, я знаю, скрыто нечто важное, и Любовь Дмитриевна должна войти в некую портретную галерею, если таковой суждено будет составиться. Еще мы думали и много говорили с Галей о том, что Александру Александровичу его Прекрасные дамы, Фаины и Снежные маски здорово махали.

Демон сам с улыбкой Тамары,
Но такие таятся чары
В этом страшном дымном лице:
Плоть, почти что ставшая духом,
И античный локон над ухом —
Все таинственно в пришлеце…

Так писала А. А. Ахматова в «Поэме без героя» уже в наши дни. А в 1914-м:

У него глаза такие,
Что запомнить каждый должен;
Мне же лучше осторожней,
В них и вовсе не глядеть.

Да что там! Разве одна Анна Андреевна писала! И притом Блок горел постоянно, горел с Любушкой, которая, как теперь точно установлено, любила не его, а пьянчужку (и, подбивая итог своей жизни, занесла замужество с Блоком в рубрику «ошибок»), горел и с Волоховой, соглашавшейся тянуть по поэтическим метелям свой черный шлейф, — но увы! не больше. Здесь, конечно, имеется какая-то тайна и нечто роковое.

* * *

В эту поездку я, к стыду своему впервые, узнала, что Л. А. Дельмас, Кармен, жива, хотя догадаться об этом и раньше было нетрудно, так как во всех указателях имен давался только год ее рождения, 1884-й.

Сведения, которые мы успели собрать, были неутешительны. Говорили: Дельмас — сумасшедшая барыня, в маразме, живет в полном запустении, никого не пускает и к тому же обижена

публикацией дневников и записных книжек, по которым получается, что она преследовала Блока, донимала его телефонными звонками, а он прятался, потому о Блоке ей и заикнуться нельзя. Хранительница блоковского фонда в Пушкинском доме научила нас купить конфет, явиться к ней с какими-нибудь нейтральными вопросами и быть готовыми ко всему.

Я, конечно, струхнула, но отчаянная Галюшка уже набирала номер и своим веселым звонким голосом договаривалась о встрече. Любовь Александровна обошлась с ней вполне любезно, и никаких признаков злобы Галя не обнаружила.

Дельмас жила на улице Писарева, совсем поблизости от нашей Пряжки, у проспекта Маклина, бывшего Английского. На фасаде великолепного дома красовалась большая гранитная доска с римским профилем П. З. Андреева, баритона, мужа Дельмас. День был солнечный и холодный. Мы с Галкой находились в нервно-смешливом и возбужденном настроении, только что закупив в магазине самообслуживания (что в подвале блоковского дома) детские целлофановые пакетики с конфетами (коробок во всем Ленинграде не оказалось) и проглотив прямо у прилавка 200 гр. ливерной колбасы, ибо умирали с голоду. В таком солидном качестве интервьюеров мы поднимались на очередной четвертый этаж, на сей раз по парадной барской лестнице, к героине поэтического цикла, признанного вершиной любовной лирики Блока.

Высокую дубовую дверь нам открыла сухонькая маленькая старуха в старом синем халате до пят, надетом на застиранную голубую майку, с клюкой в руке, с седыми буклями, схваченными черной бархатной лентой. Конечно, она была бы как две капли воды похожа на Пиковую даму, если бы не живое выражение доброты и не что-то странно-артистичное в ее облике, столь плачевном: в косо расставленных глазах с огромными зрачками, в театральных интонациях, вдруг появляющихся в ее голосе, все еще красивом, в манере как-то лихо закидывать голову: скажет фразу, закинет голову да так и останется. В ее речи часто проступал южный акцент с мягким «г» — видимо, рецидив малороссийского детства и юности.

Она пригласила нас в комнату. Комната эта, большая и залитая солнцем, с огромными венецианскими окнами, напоминала театральный музей в состоянии начавшегося демонтажа. На полу грудами лежали фотографии — старуха передвигала их своей клюкой. На столиках, на креслах, на диванчике карельской березы с медальонами и инкрустацией, на рояле, на шкафчиках — повсюду были тоже навалены горы

фотографий, венки, ленты, адреса и прочие реликвии славы. Стены были до потолка завешаны портретами Дельмас и Андреева. На рояле стояла переписанная маслом известная фотография Кармен с папироской, в алой кофте и с черными кудрями. Кругом было расставлено и раскидано множество превосходных вещей — статуэток, вазочек, ламп, пресс-папье, перламутровых коробочек и прочего. В высокой горке стоял гигантский, голубой в цветах корниловский чайный сервиз.

Первое, что сказала Л. А. Дельмас, посмотрев на Галины ноги в капроновых чулках:

— Тебе не холодно так ходить? Молодец! Хорошая девочка, здоровенькая девочка! — Хлопнула Галку по колену и рассмеялась. — А у меня нога была сломана. Я упала и сломала ногу, три месяца лежала в Академической больнице. Там меня хорошо вылечили, но так ходить я не могу, мне холодно. Что же вы хотите посмотреть? Я составила три альбома, один — Павла Захаровича, второй — мой и третий — бы-то-вой. Понимаете, что такое «бы-то-вой»? Это быт, есть слово такое. Какой альбом хотите посмотреть?

— Мы ваш хотим посмотреть, Любовь Александровна. Ну, и другие тоже. Мы из Москвы, с телевидения, делаем передачу о русской художественной культуре 1910-х годов.

— Да, да, уже передавали передачу про Павла Захаровича, очень хорошая была передача. Вот смотрите мой альбом! Любовь Александровна сама сделала! Ничего? Нравится? То-то.

Начинаем листать альбом. Она стоит над нами и поясняет. Первые страницы, начало века, Чернигов. На крыльце деревянного двухэтажного дома — милые круглолицые пышноволосые девушки в бантах и матросках.

— Видите? Современные девушки сразу садятся на колени к мужчинам, а мы были не такие и поэтому мы учились петь. Видите, Любовь Александровна начинает учиться петь (показывает себя на фотографии у дома). Тогда я была еще дурочка, потому что была совсем молоденькая.

Перевертывает страницу. На фото — шеренга девиц в тельняшках и задранных сзади мини-юбочках.

— А это я из Лондона привезла танец «Тустеп-Миссисипи», разучила его, и все танцевали. Нравится вам? Совсем не то, что теперь, правда? А вот это я — Кармен. В Киеве пою. Видите — здесь я еще дурочка, потому что молоденькая. А вот Кармен уже становится умная — смотрите: ручкой как делает *(повторяет жест с фотографии)*. Нравится? То-то! Все-таки кое-что Любовь Александровна в жизни сделала, как вы думаете?

— Ой, ну еще бы! Вы исключительно много в жизни сделали!

Как много у вас фотографий Кармен, и какие хорошие, даже лучше, чем та с папиросой. Там папироса загораживает ваше лицо.

— *(Строго)* Кармен нельзя без папиросы. Никак нельзя. Она так немножко покурит *(показывает)* и бросит. Без папиросы нельзя.

— Любовь Александровна, а до какого года вы Кармен пели?

— *(Смешавшись)* Я уже не помню. Я не могу всего помнить. Больше 800 раз пела. Сначала была дурочка, а потом стала умная. Здесь в альбоме все показано, вы сами видите. А вот Лель. Вот Весна. Это я в «Снегурочке» пела. Вот Любовь Александровна — Паж из оперы «Гугеноты».

— Какие у вас ножки полные были!

— *(Поправляя)* Красивые! Красивые были ноги. Все это я приготовила для музея, все приклеено, все готово. Вот для этого человека *(показывает напечатанное, видимо, кем-то другим, сопроводительное письмо директору Салтыковской библиотеки)*. И в Москве тоже очень интересуются моими альбомами. Там есть Ситников. Я ему и отдам. Нравится вам?

— Очень, очень нравится.

Альбом действительно сделан на совесть, очень много фотографий — открыток по преимуществу, к сожалению, снятых в ателье, а не во время спектакля, а значит и не передающих образа, каким он был на сцене в действительности. Но и в них запечатлелось то, воспетое Блоком, ощущение счастья («Есть демон утра. Дымно-светел он, золотокудрый и счастливый…»), озарявшее ее Кармен. Демонического, положим, здесь ни-ни-ни, это уж допуск Александра Александровича, но ликующей радости много, это ее лейтмотив, насколько можно судить по мертвым фото из ателье 10-х годов.

— А что это за портрет, Любовь Александровна? — спрашиваем мы про висящий на стене у окна прелестный эскиз: рыжеволосая, совсем юная девушка в черном а ля Ренуар.

— А это я *(радостно)!*. Меня такой художник рисовал в Киеве — Мурашко. Но тут пришли красные и его расстреляли. Видите, он даже ручки не успел дорисовать, муфточка только намечена. Но как же он мог дорисовать, если уже был убит?

— Ну, конечно, не мог, это понятно. Но портрет все равно хороший.

— Хороший, очень хороший портрет. Я рада, что вам нравится. Теперь смотрите мой альбом дальше. Это я с Собиновым пою в Венеции, это наша программа, это я с Шаляпиным, это я в Париже *(быстро листает, не давая разглядеть)*. Это письма мне писали *(листает еще быстрее)*,

успеваем только подписи читать — Станиславский, Книппер-Чехова, Качалов, музыканты, актеры, писатели. Вот мне пишет Корней Чуковский *(чуть задержалась)* — видите? А это наш очень знаменитый ленинградский писатель Граник *(там было подклеено какое-то поздравление Д. Гранина, относящееся уже к 60-м годам)*. Все пишут. Все-таки Любовь Александровна кое-что значит, правда? Вот то-то!

Она пошатнулась, мы ее тут же подхватили, и она, выпрямившись, сунула мне в руку свою клюку:

— Держи-ка, ты теперь держи… — И стала листать альбом обратно. — А вот стихи поэта Александра Блока, посвященные мне. Называются «Кармен».

Мы замерли. На плотной бумаге, свежей, точно куплена вчера, сложенная как бы книжечкой среднего формата, великолепным и здесь еще более красивым почерком Блока была набело переписана вся «Кармен» — с посвящением, с цифрами перед стихотворениями, с интервалами между ними, прямо как в печатных изданиях, но только его старательной рукой. Мы уже навидались автографов Блока, пока снимали их в Пушкинском доме, перелистали много записных книжек, дневники, но здесь дрогнули. Было в этой рукописи что-то юное, наивное и особенное. И хотя нас предупреждали, что поскольку Дельмас обижена публикацией, на Блока нажимать в разговоре с ней не надо, мы стали охать, ахать, вздыхать и заискивающе глядели ей в глаза. Она начала говорить более официально чем раньше, видимо, излагая заранее выработанную ею версию, но опять-таки без всякой злобы или обиды:

— Александр Блок был очень увлечен образом Кармен в моем исполнении. Он любил оперу и часто посещал спектакли театра Музыкальной драмы, где я работала. Во время революции мы играли в помещении Народного дома, так как в нашем здании Консерватории была расположена Чрезвычайная следственная комиссия — это такая комиссия, которая расследовала преступления царского двора и министров. Блок тоже работал в следственной комиссии, а по вечерам смотрел спектакли Музыкальной драмы в Народном доме. Раньше такой Кармен, как я, он не видел и увлекся, потому что к тому времени я уже была умная Кармен — вот, как здесь *(показывает на рояль, на цветную Кармен)*. Блоку нравилось, и он посвятил мне стихи «Кармен».

В то время Александр Блок был очень одиноким. Творчески одиноким. Жена ему уделяла мало внимания. Поэтому у меня с ним завязалась большая дружба. Он мне писал письма и стихи. Часть из них я отдала в музей. Они меня благодарили — вот письмо *(показывает письмо из Пушкинского дома с*

благодарностью за предоставленные письма А. А.). Это *(показывает на «Кармен»)* я не отдала. А многие личные письма уничтожила, сожгла. Имела я право это сделать *(чуть агрессивно)?* Имела, потому что это мои личные письма. Как вы думаете?

— Ну конечно, вы имели право, но все-таки очень жаль. Это же дорогие документы, огромной ценности.

— Да, дорогие документы, но это мои личные письма и потому я их уничтожила. А то, что не уничтожила, видите, в каком хорошем порядке. Любовь Александровна знает, что надо уничтожать, а что не надо. То-то! А теперь я вам покажу альбом Павла Захаровича. Да, там на стене портрет Александра Блока *(показывает живописную копию одного из известных портретов).* Вот такой был Александр Блок. Это Павел Захарович в «Лоэнгрине», это он в «Трубадуре», это он в жизни…

— Какой красавец!

— Да, Павел Захарович был красавец *(прочувствованно)* и замечательный артист, поэтому советское правительство создало ему все условия.

— Да, у вас такая прекрасная комната…

— Что вы, девочки *(хохочет)!* У меня двенадцать таких комнат было, я все во время войны отдала. Во время войны я учила детей играть на фортепьяно. Рояль у меня в передней стоял, ко мне ходили ученики, и за это я имела паек.

— Значит, блокаду вы провели в Ленинграде?

— Конечно, в Ленинграде, всегда в Ленинграде. Каждую ночь за мной в 12 часов приезжал на машине матрос, меня везли на концерт к красногвардейцам. Я получала пшено и отдавала его Александру Блоку.

(Все войны, революции и блокады перепутались у бедняжки в голове.)

— Смотрите, это Павел Захарович — профессор Ленинградской консерватории. А это директор — Максимов, его сын был знаменитый киноартист, с Верой Холодной в кино снимался, знаете?

— Да-да, знаем, слышали.

— А теперь посмотрите бытовой альбом, тоже очень хороший. Это я с ученицами в консерватории. Преподаю им — видите? Это мои ученицы, очень хорошие ученицы. Вот эта потом стала большая начальница. Видите: она меня благодарит *(показывает приклеенную грамоту от какого-то музыкального отдела чего-то с благодарностью за шефство над самодеятельностью).* Дальше все меня благодарят *(листает страницы с приклеенными грамотами, письмами, повестками от всяких общественных организаций).* Нет,

все-таки Любовь Александровна что-то в жизни сделала! Правда?

— Но вы колоссально много сделали, конечно, это же всем ясно!

— А теперь хотите посмотреть мои костюмы?

— Конечно, хотим.

— Тогда идите сюда.

Она распахнула клюкой дверь в соседнюю комнату, до сих пор закрытую, и повела нас. Мы обомлели и чуть не шарахнулись назад.

После света, пестроты, яркого беспорядка мы очутились в мрачной, холодной тьме. Оттуда аж подуло холодом. Небольшая комната завершалась полукруглым выступающим фонарем. Темные занавеси были плотно зашторены. Стены здесь были голы, только в углу большой киот с лампадой. В глубине стояла полураспальная красного дерева кровать со сбитыми, в беспорядке, байковыми советскими одеялами, слева фанерный крашеный мосдревтрестовский буфет 20-х или 30-х годов, и от двери в глубину и тьму уходили по диагонали манекены, одетые в театральные платья. Первой стояла Марина Мнишек, вишневого бархата, расшитого золотом, торчал высокий кружевной воротник и была подвешена аккуратная бирка «Б. Кустодиев. Марина Мнишек». Далее шла Любаша из «Царской невесты» в парчовом сарафане, дальше — черное бархатное с треном и большой бриллиантовой брошью на груди концертное платье. Все настоящее, без всякой мишуры и липы. Но смотреть на эти безголовые фигуры паноптикума было так страшно, что мы уставились в киот.

— То, что вы сейчас смотрите, называется — иконы. У нас так полагается, потому что я русская, православная, крещеная. Вы сами-то кто по национальности?

— Мы русские, Любовь Александровна.

— Да? — она искренне удивилась. — Я думала, вы — турчанки. Тебя как зовут?

— Нея меня зовут.

— Ну вот, я же говорю, ты на турчанку похожа, Неля — турчанка. А тебя как?

— Галя.

— Ты — хорошая девочка, здоровая девочка. — Она опять засмеялась и похлопала Галку по плечу, очень ей Галка понравилась. — Я у вас в Турции тоже была, я там пела.

— В Стамбуле?

— В Константинополе, — она произнесла это очень красиво и гордо закинула голову. — Нравятся вам мои костюмы? Хорошие костюмы. Все мои костюмы сами делали лучшие художники. Да, я

еще не показала вам свои волосы.

Она раскрыла шкаф и начала рыться в каких-то банках и коробках. Там стояли сахарницы, были навалены кульки с крупой. Достала из рассыпавшейся крупы белокурый локон на черном бархатном банте, отряхнула его и протянула нам. Уже давно потерявшие блеск, тонкие и очень густые волосы были все еще красивого цвета.

— Прекрасные волосы, белокурые.

— Рыжие, — поправила Любовь Александровна. — Волосы были рыжие:

Это — рыжая ночь твоих кос,
Это — музыка тайных измен,
Это — сердце в плену у Кармен.

Понятно?

Строчки, у Блока с вопросительными знаками, она прочла назидательно, раздельно, как диктуют первоклассникам.

Дело поворачивало на Кафку. Мы почувствовали, что пора уходить, и начали извиняться, прощаться, говорить, что мы ее утомили.

— Нет-нет, совершенно не утомили. Это же — мой долг: все показывать и объяснять. Каждый день с 12-ти до 2-х я сижу у телефона, отвечаю на звонки, выполняю просьбы и принимаю посетителей. Это — мой долг. Значит вы, девочки, хотите получить мои портреты? Сейчас я вам подарить их не могу, нужно серьезно подумать, поискать, подобрать хорошие. Приходите ко мне в начале мая.

— Мы сегодня в Москву уезжаем, вот в чем беда.

— Это не беда, не беспокойтесь, пожалуйста. Я запишу ваши адреса и пришлю.

Села на диванчик (мы уже были снова в большой комнате), нашла растрепанную записную книжку, где было нацарапано много каких-то фамилий, взяла огрызок чернильного карандаша, послюнявила и, опершись на инкрустированную спинку, начала писать.

— Давайте мы сами напишем.

— Нет-нет, диктуйте.

Диктуем. Я даю адрес института, Галка — телевидения.

— История искусств, — говорит она, — это очень интересно. Так какие вам прислать портреты? В Кармен и в жизни? Тебе — в Кармен, а тебе в жизни? Я записываю — тебе в Кармен, а тебе — в жизни. Нужно точно. Не беспокойтесь, пришлю очень хорошие портреты. Или сами придете 1 мая. А теперь я вас угощу. Зачем

вы, девочки, деньги тратили на конфеты? (Свои пакетики мы ей всучили с самого начала.)

— Что вы, что вы, Любовь Александровна! Простите, что такие некрасивые конфеты. Мы просто лучших не нашли.

— У меня есть конфеты, очень хорошие, московские. Вот, угощайтесь!

Она открыла коробку «Ассорти» с совершенно белыми, деревянными ромбиками шоколада. Мы отчаянно и мужественно проглотили по штуке.

— Когда у меня нет денег, я пойду да что-нибудь продам, — сказала она задорно.

— А кто вам помогает, убирает там, готовит, Любовь Александровна?

— Моя племянница. Она живет вот здесь *(показывает на комнату напротив)*. У меня очень хорошая племянница. А муж у нее ученый, востоковед. Он знает японский, китайский и все остальные восточные языки. Я сама тоже много читаю. Вот моя книга, сейчас ее читаю *(берет со столика детгизовское издание, книжечку в жестком переплете, напечатанную крупным шрифтом, что-то вроде «Лесных рассказов»)*. Ну до свидания, девочки мои дорогие, вы очень хорошие девочки. Приходите, я жду вас в мае.

Она проводила нас до дверей и обняла.

Мы понеслись с лестницы вниз, отдуваясь, вышли на Офицерскую и в последний раз посмотрели на дом, попрощавшись с окнами поэта, точнее нашей подруги Евстолии Степановны. Светило яркое солнце. На Пряжке подтаивали последние льдины. Мы пошли пешком по Крюкову каналу и по Мойке. Прекрасные, нелюбимые Блоком особняки Морской, по-ленинградски облупленные, сверкали окнами на солнце, черные лодки стояли на причалах в уже свободной воде.

Мы шли взволнованные, и нами владели сложные, смешанные чувства. Нельзя сказать, чтобы главным среди них была жалость, нет, что-то другое. Мне лезли в голову всякие обрывки стихов, какие-то цитаты. Например:

И слезы счастья душат грудь
Перед явленьем Карменситы.

Или:

Сердитый взор бесцветных глаз,
Их гордый вызов, их презренье.
Всех линий таянье и пенье.
Так я вас встретил в первый раз.

Еще:

«Она записывает иногда мои слова. Она вся благоухает. Она нежна, страстна и чиста. Ей имени нет. Ее плечи бессмертны».

В конце мая мы должны были записать на пленку Н. А. Павлович. Договариваясь с нею по телефону, я рассказала о том, что мы были у Л. А. Дельмас.

— Вы знаете, что она умерла? — перебила меня Н. А. Павлович. Умерла она в середине мая, неделю болела, ее похоронили.

Наверное, мы, таким образом, были последними ее посетителями.

* * *

Продолжая находиться во взвинченном и возбужденном состоянии, мы с Галей вышли на Исаакиевскую площадь. Стало ясно, что необходимо зайти в «Асторию» и истратить наши последние 7 р.

В холле сидели у чемоданов малозначительные ленинградские иностранцы типа финнов. Зеркально-белый зал ресторана был почти пуст. К нам подлетел элегантный молодой лейтенант в новой цирковой форме официантов «Интуриста». «Есть осетрина», — сказал он доверительным полушепотом. Съели осетрину, а также и миногу, предложенную уж совсем конфиденциально. Последние 15 коп. широким жестом отдали официанту и сели в такси.

«На Ленфильм», — говорим таксисту. «Есть к Ленфильму», — сказал он понимающе. Подъехав к ленфильмовскому входу, мы извинились и попросили таксиста подождать минуту, дескать, мы случайно оказались без кошелька, сейчас вынесем деньги. «Ай-яй-яй — что же вы так? Ну заработаете! Могу с вами вечером поездить. Я ведь вас знаю, не раз возил», — говорит. — «Вы ошиблись, — отвечаем мы вежливо, — вы не могли нас видеть, потому что мы из Турции, из Стамбула, первый день в Ленинграде». Таксист захохотал: «Знакомы мне такие из Турции!». И когда мы вынесли рубль, одолженный у вахтера, продолжал предлагать свою машину на вечер.

Город-герой Ленинград, колыбель революции, властно вступал в свои права. Вернувшись после просмотра в свой четырехместный номер отеля «Октябрьская», мы убедились, что на наших постелях уже лежат вселенные пожилые

командировочные. Натурально, мы подняли скандал. Тетки немедленно побежали к администратору, чтобы узнать наши фамилии и место работы на предмет доноса. «Напишем, и больше вас никуда не пошлют. Ведь это ужас! Кого посылают?! Кого!!!» Галя им запустила что-то про 37 год, вроде, что такие как они своих мужей в тюрьмы сажали. Был хороший, интересный разговор, в результате которого администрация перед нами извинилась и даже вернула трешку за полсуток. Но мы не смягчились. В каменном выразительном молчании собрали мы разбросанные по тумбочкам мемуары о Блоке и прочий эстетизм, гордо покинули номер и удалились на пятый этаж распивать прощальные пол-литра с операторами Игорем и Юрой.

Был поздний вечер. В кромешной тьме Лиговского проспекта, над невидимыми воротами, висела гигантская красно-голубая неоново-аргоновая надпись

ЗАВОД ЛИМОННОЙ КИСЛОТЫ.

«На земле Блока

7 августа утром от Центрального Дома литераторов им. А. А. Фадеева отошли три автобуса. Писатели держали путь к малой земле Александра Блока — в Солнечногорск, Тараканово, Шахматово — на VIII Блоковский праздник поэзии.

Именно здесь, в Шахматове, Тараканове, в окружении истории России, сложились самые народные черты Блока, поставившие его в ряд с лермонтовской, пушкинской и некрасовской традицией в нашей литературе. Поэзия и чувства поэта не стареют. Он не просто великий русский поэт, но и великий поэт русской революции!» — так секретарь правления Московской писательской организации С. Куняев начал свое выступление на празднике поэзии в Солнечногорске, который торжественно открыл председатель исполкома горсовета Г. Добряков. На трибуну поднимаются литераторы П. Антокольский, Л. Ошанин, якутский поэт Л. Попов, В. Боков, С. Лесневский, А. Марков, В. Карпеко и другие.

Из Солнечногорска путь лежал в Тараканово. Вот огромный, выступающий из-за горизонта холм, где писалась поэма «Возмездие», вот полуразрушенная церковь, в которой венчались А. Блок и Л. Менделеева, вот единственное уцелевшее с начала века (бывшая земская школа) здание, где теперь созданы библиотека и сельский музей поэта. Здесь открыта выставка «Творческий путь Блока».

Из Тараканова в Шахматово на автобусе не проедешь. Гости идут через первозданную красоту августовского леса… Сегодня бывшая подмосковная усадьба стала местом паломничества любителей поэзии Блока. На шахматовской поляне и у большого валуна до позднего вечера звучат стихи…

Вот и закончился Блоковский праздник. Подобные дни поэзии не только дань любви и благодарности потомков тому или иному поэту. Это дни, когда народу, по выражению Я. Смелякова, «нужно собственные силы ума и духа посчитать».

(«Литературная Газета», 10 августа 1977 года)

Да, жарким утром 7 августа 1977 года от ЦДЛ отошли три полупустых автобуса, Рафик и черная «Волга», куда под руки ввели Павла Антокольского. Да, процессия отправилась на очередной Блоковский праздник поэзии — так последние восемь лет отмечается в Шахматове день смерти Александра Александровича Блока.

Сами эти годовщины, как известно, не вполне обычны и не похожи на другие писательские торжества.

Во-первых, отмечается день смерти, а не рождения, как теперь принято. И смерть Блока не слишком располагает к поэтическим «празднествам».

Во-вторых, игры происходят у своеобразного мемориала: на месте шахматовской усадьбы, дотла сожженной в 1918 году революционным народом, погибшей до камешка, до бревна. Шахматово являет собой сегодня не только памятник того самого «бессмысленного и беспощадного русского бунта», но и зрелище буйства природы, словно бы тоже беспощадной ко всему культивированному, рукотворному в ее владениях. Нигде в средней полосе, наверное, не увидеть такой могучей, в два человеческих роста, толстой крапивы, таких глянцевых, отъевшихся, сочных лопухов, таких густых зарослей, перевитых, переплетенных и прошитых какими-то лианами и вьюнами, поистине джунглей, в какие превратился бекетовский сад с его сиренью, освященной романсами Рахманинова (на слова Е. А. Бекетовой, тетки Блока), с его воспетыми в стихах и воспоминаниях мохнатыми розовыми астрами. Да, растительность была, по-видимому, в сговоре с теми, кто давал «красного петуха»: разрушить до основания, сравнять с землей и чтобы еще быльем поросло! И вот сюда, на бывшее это пепелище, 7 августа, в день трагического жизненного финала на Пряжке, со всех сторон стекаются любители поэзии, минуя нелегкий путь: до Подсолнечной час на поезде, далее 13 км по шоссе до Тараканова, потом пешком.

Наконец, в-третьих, празднество это (годовщина смерти Блока) носит все же какой-то полуофициальный характер. Не то чтобы запретно, конечно, но вроде бы и не очень популяризируется. И проводится отнюдь не по тому рангу, который надлежал бы Александру Блоку — «не просто великому русскому поэту, но и великому поэту русской революции», — как сказал в этот день Ст. Куняев, о чем и было сообщено в цитированной информации, помещенной 10 августа 1977 года на первой странице «Литературной газеты». Постоянная двусмысленность положения Блока в пантеоне великих (скажем, нет улиц его имени, кроме 50-метрового в длину переулочка на

Пряжке, упирающегося в стапеля и именующегося «переулок А. Блока») отражается и на юбилее. Правда, надо надеяться, что столетие со дня рождения поэта, коль скоро оно будет проведено на должном правительственном уровне в Большом театре, снимет с автора «Двенадцати» (поэмы, входящей в общеобразовательную школьную программу) тень дурных подозрений и введет его в когорту полноценных русских советских классиков.

Пока же сильно чувствуется самодеятельное происхождение праздника. Ведь лишь несколько получастных лиц в буквальном смысле слова заложили камень нового Шахматова, а именно, наняв на свой страх и риск трактор, притащили и установили на лужайке, поднимающейся к усадьбе, красивый валун, говорят, почитавшийся в округе святым камнем. В прошлые «Блоковские праздники поэзии» у этого валуна строилась трибуна, располагались слушатели, и поэты читали стихи.

Раньше я не бывала на шахматовских годовщинах, но слышала много рассказов, в которых преобладала ирония, — впечатления были жалкие и комические. Говорили, как нескромно ведут себя там, у валуна, иные поэты, какие плохие читают стихи, а однажды притащили на щите портрет не Блока, а Есенина. Моя спутница Эльвира Николаевна Горюхина, психолог и педагог из Новосибирска, несколько раз ездила в Шахматово 7 августа и прибавила к уже знакомому мне свои достаточно печальные наблюдения. В частности, она описала прошлогоднее посещение Солнечногорской школы им. Блока. Там стояла несчастная учительница, видимо, не ушедшая в отпуск из-за этого дня, стояла рядом со своими школьниками, выстроенными в шеренги, а Московская писательская организация прошествовала мимо нее, не обратив на этот парад никакого внимания.

И все же увидев накануне в ЦДЛ объявление, приглашавшее желающих к 9.30 утра, мы решили поехать. С целями познавательными, сугубо профессиональными. Удовольствия не ждали.

Мы разминулись и опоздали к отъезду автобусов, о чем не пожалели, и поехали на Ленинградский вокзал. Поезд отправился ровно в 10.30 — час смерти Блока, и это показалось моей спутнице знамением. На Подсолнечной выяснилось, что из-за ремонта дороги, несмотря на объявленный по радио праздник поэзии, рейсовые автобусы следуют не до Тараканова, как обычно, а только до Нового Стана, то есть надо идти пешком 5 километров лишних. Как выяснилось потом, дело было в небольшом участке щебенки у самого Тараканова, и весь транспорт, кроме рейсовых автобусов, нормально функционировал.

Автобус был переполнен. Нас выгрузили у Нового Стана, и впереди открылась лента шоссе, раскаленного солнцем. По ней тянулись люди, десятки людей.

Шли ребята студенческого вида в майках и джинсах. Молодые пары, пожилые мужчины с рюкзаками. Семенила старуха в соломенной шляпке. Мимо проносились новенькие «Жигули», но никто и не взглянул на наши поднятые руки.

Тут мы с Эльвирой остановили фургончик «Скорой помощи». За минуту он набился до отказа. Все как один спешили в Шахматово, и веселый шофер, который ехал в пионерский лагерь, по пути лихо подкатил нас к деревне Осинки — дальше уже только тропки ведут в Шахматово.

Мы шли желто-синим, медовым, васильковым полем, таким девственным, будто на картине у Шишкина, а не в 70 км от Москвы. Шли мрачноватым, поросшим бузиной и изрезанным оврагами, «заколдованным» блоковским лесом за усадьбой. Лес был так высок и зелен, что и в эту жару здесь стояла насыщенная глубокая прохлада, словно вода в большом аквариуме, чуть подсвеченная пробивающимся сверху солнцем.

«Благоуханная глушь» Шахматова была населена. Люди шли нам навстречу, уже побывав на месте событий: дети в пионерских формах и панамках, туристы, семьи. Главный же поток, стар и млад, устремлялся туда вместе с нами. В лесу мы увидели и брошенную милицейскую тележку.

Из разговоров со встречными выяснилось, что официальное празднество сегодня происходит в Солнечногорске, а здесь просто читают стихи, кто во что горазд, дети в частности.

— Все равно, — сказала Тамара, одна из молодой компании, с которой мы ехали на «Скорой помощи». — Главное — отдать дань памяти. Пойдем.

— Да ведь это нарочно сделано, — заявил другой наш попутчик по Таракановскому шоссе. Корявый, вовсе некрасивый, простецкого вида со своей молоденькой, тоже некрасивой, но очень милой женой, он вел белокурого кудрявого мальчика лет трех-четырех. Заметив, что мы поглядываем на ребенка, он объяснил:

— С грудного возраста здесь с нами Климка бывает 7 августа… — И продолжал: — Нарочно все это, чтобы народ не собирался. Вдруг кто чего скажет или кто чего услышит, вот и путают карты, то здесь объявят, то туда перенесут… Вот здесь Александр Блок со своим дедом собирали растения, цветочки и листья, Климушка, — сказал он мальчику. — Со своим дедом Бекетовым гербарий составлял, — пояснил он нам, — этот лес в дневниках и письмах упоминается…

— Вы, простите, специалист по Блоку или просто так интересуетесь?

— Просто интересуемся, — ответили муж и жена. — Каждый год бываем.

Это был наш первый и последний вопрос по заданию и замыслу «включенного наблюдения». Расспрашивать с подспудной мыслью (как бы ни была эта мысль социологична) почему-то оказалось неловко.

Наши спутники знали о Блоке много. Знали такие подробности о Шахматове, которые извлекаются только из специальной литературы или из дневников, писем и записных книжек самого поэта и его окружения.

«Смотрите — вот серебристый тополь, который смотрел в окно кабинета!», «Вон сирень, сиреневый сад. помните?», «А этих кустов не было, с террасы открывался вид на поле…» — слышалось то и дело.

— Вы посещали краеведческий музей в Клину? — все допытывалась старая дама в соломенной шляпке. — Там чудесный стенд посвящен Блоку. Вы непременно должны там побывать.

Отважная эта дама, несмотря на свои верные 70 лет, бодро спускалась в овраги и поднималась на холмы, не отставая от других.

На зеленом склоне у валуна сидели люди. Мы подошли как раз в ту минуту, когда какой-то человек средних лет завершал свою речь следующими словами:

— Итак, второе неофициальное празднование годовщины смерти Блока закончено. Будем считать наше собрание настоящим, а то… (он неодобрительно махнул рукой куда-то в сторону предполагаемого Солнечногорска). До встречи в следующем году, друзья!

Но никто не расходился. Мы сели на траву и огляделись вокруг. Первое, что бросалось в глаза, — какое-то особое спокойствие, тишина, несуетливость этого сборища человек в 150–200. Стали доставать еду, но не было ни одной бутылки спиртного. Группки и компании, видимо, незнакомые между собой, переговаривались, объединялись в единое целое. Здесь не было решительно ничего ни от погони за сенсацией или за знаменитостями, ни от жажды зрелища, ни даже протеста или «диссидентства». Александру Александровичу Блоку, не кому иному, посвящен был этот лучезарный день. Милиция, то ли удовлетворенная, то ли разочарованная, удалилась.

Мы выложили свое угощенье, и милые новые знакомые тоже нас накормили вкусным пирогом с ягодами, напоили

великолепным горячим чаем из термоса. И мы сидели на траве, беседуя о Блоке, об усадьбе, об этом дне, о житье-бытье вообще. Было очень, очень хорошо, и Эльвира Горюхина все время шептала мне в ухо: «Бог, сам Бог привел нас сюда!..»

Вдруг бодрой и пружинистой походкой из-за кустов орешника внизу к камню прошел Лев Ошанин в сопровождении двух юных дам. Было ясно, что он из Солнечногорска, и толпа закидала его вопросами, что там было, да как, да кто выступал и так далее.

— Как было? Обыкновенно! — ответил Лев Ошанин и развел руками, доверительно и многозначительно глядя на своих собеседников.

Как знаком мне этот наш специфический интеллигентский жест, этот понимающе-подмигивающий («мы-то с тобой насквозь все видим!»), интеллигентский наш взгляд с ужимкой! В нем многое слито. А главное — «амбивалентно» дается понять следующее:

— Мы причастны к этому неприятному «официозу», мы там уважаемы, — это с одной стороны; но с другой:

— Мы с вами, левые прогрессивные интеллигенты, мы же «из нашего профсоюза», мы презираем тех, «их», смеемся над ними. Таким жестом и понимающе-подмаргивающим взглядом отвечаем мы друг другу, «своим», причастным к творческой элите, на вопрос, скажем, о том, что было сегодня на съезде, пленуме, на собрании интеллигенции Москвы. «Что было? — сами понимаете, обычно…» Но изображая лицом крайнюю скуку и презрительное равнодушие, мы умалчиваем о том, что приглашение на скучный «официозный» съезд было нам отнюдь не безразлично, и более того, мы волновались, пришлют или не пришлют, а то и вовсе — скандалили в своей секции, обижались, жаловались начальству…

Лев Ошанин, надо отдать ему справедливость, демократично применил этот пассаж, употребимый в разговоре «своих», общаясь с простыми любителями поэзии, тем самым «до себя их возвышая», как говаривал некогда А. А. Блок.

— Что было? — переспросил Лев Ошанин поставленным голосом. — Официальные выступления. Я ушел после второго, своего…

Так всем стало известно, что он выступал, да еще вторым, то есть стоит высоко на лестнице официоза, а также и то, что этот официоз ему чужд, и он способен, не боясь, слегка подтрунивать над ним.

Толпа не узнала в лицо популярного поэта. Его возможное на сей счет неудовольствие было сразу же компенсировано радостными аплодисментами, когда он назвал себя, и столь же громкими, искренними аплодисментами после прочитанного им

стихотворения, издалека показавшегося мне весьма коротким (я пошла еще раз осмотреть территорию усадьбы и раскопанный фундамент — обещают восстановить дом к 1980 году). Вернувшись на лужайку, я увидела, что Ошанин со своими дамами сидит на траве среди остальных слушателей (потом они тихо, незаметно и тактично удалились), а у камня стоит и читает нечто вроде лекции о Блоке пожилая женщина с грудным голосом.

Она оказалась экскурсоводом по блоковским местам. Привела сюда большую группу туристов, рассадила и начала объяснять, что Блок ненавидел страшный мир царской России и приветствовал зори Октября. И дальше — что его ошибочно считают пессимистом, хотя в действительности он оптимист. Нечего, конечно, взять с лектора, ибо на двух оппозициях — «принял — не принял» и «оптимист — пессимист», как на двух китах, стоит все советское блоковедение с его мегатоннами монографий, сборников, трудов и чтений.

Женщина начала читать Блока. Первым прочла стихотворение «Когда в листве сырой и ржавой…» с финальным его вопрошением к Христу, прочла из вступления к «Возмездию», не миновала также и непременных строк:

Он весь — дитя добра и света,
Он весь — свободы торжество!

и

Сотри случайные черты
И ты увидишь: мир прекрасен!

Читала она хорошо. Слушали ее с глубоким вниманием. И верно: мир был прекрасен в этот час.

Десятки умных глаз, серьезные, просветленные лица… Кто они, собравшиеся, из каких слоев, из каких социальных групп? Но не хотелось рубрикаций, неважны были все социологические who is who. Это духовная часть нации, это духовный цвет народа чествовал своего национального поэта.

Признаться, я не ожидала ничего подобного. И за всю жизнь не встретила литературного «мероприятия» более высокого и чистого. Все мои концепции и умствования по поводу несовременности и непопулярности Блока терпели крах. Хотелось призвать тени обитателей усадьбы: смотрите, Александр Александрович, смотрите, Александра Андреевна! Чаяли ли в 21-

м, в бездне отчаяния и мрака?! Прощен, прощен! — пело в душе. Здесь для меня — важнейшее в тот день откровение. И верилось, что не все разбито, предано, пропито, что есть у нас еще будущее на этой земле.

А вокруг была необыкновенная, неправдоподобная красота. Конечно, недаром влюбился в этот край Д. И. Менделеев, а потом старик А. Н. Бекетов, а дальше мальчик Саша Блок. Пусть нарисует в воображении тот, кто не бывал, идеальное северное Подмосковье, где так важны зубчатые гребни елей, уходящие вдаль гряда за грядой по пересеченной местности. Таковы шахматовские места. Но при этом широчайшем просторе полей и холмов, при этих зубчатых, за далью даль, зелено-синих задниках ландшафт состоит одновременно из уютных, изящных, камерных пейзажей-выгородок. Вот это сочетание закрытости: поле, чуть приподнятое к обрамляющей его лесной опушке, луг в кольце кудрявого орешника и тут же открывающийся просвет в бесконечность — это необычайно. Глаз не устает любоваться все новыми видами, а солнце уже спадает, уже пятый час…

В очаровании мы не заметили, как пробежало время. Многие наши новые знакомые ушли, попрощавшись. Ушла молодая пара с мальчиком Климкой на руках, ушла отважная бабушка в соломенной шляпке, беспокоясь, как доберется до железной дороги — до автобуса-то семь километров! Пора было трогаться и нам.

На обратном пути между Осинками и Тараканово вдали мы увидели сомкнутый строй новых путников. Точнее, скученный, но весьма потрепанный и помятый строй. Несколько вырвавшись вперед, шла босиком грузная тетя.

— Вы из Солнечногорска? — с любопытством налетели на нее девушки.

— Из писательской организации, — отрезала встречная.

Приблизился и арьергард. Свой вопрос, не из Солнечногорска ли они, то есть с официального торжества (где вторым выступал Лев Ошанин), мы адресовали и миниатюрной, седой, приятной на вид дамочке, получив в ответ горделивое: «Мы — московские писатели». Тамара, Таня и Ваня расхохотались.

— Вот ведь не боятся попасть в глупое положение, — шепнула я Эльвире. — А вдруг кто-то из нас сама Мария Прилежаева.

— Прилежаева не может идти оттуда, — возразила ученая Эльвира. — Она может идти только туда и только с ними. Оценочные стереотипы не с неба берутся, они накладываются на бинарные стереотипы поведенческие, реальные.

В Тараканове, большом селе на полпути от Шахматова до

менделеевского Боблова, царила та же атмосфера серьезности, благоговения и всеобщего братства, что и у валуна. Люди осматривали экспозицию сельского музея, очень культурную, хотя и бедную, сидели на лавочках у библиотеки, у сельских домов, на широком лугу перед церковью, где некогда нарядные крестьяне обсыпали зерном молодых Александра Александровича и Любовь Дмитриевну и принимали хлеб-соль шаферы Боря Бугаев и Сережа Соловьев.

Тараканова церковь разрушена настолько, что похожа на руины красно-кирпичного готического замка. А стоит чудесно, в зеленых кущах, над прудом. И там тоже всюду сидели люди, молчали, смотрели на тихие воды, на закат. Некоторые ушли купаться на речку куда-то поблизости, и оттуда доносился смех, всплески. Тишина, покой и красота снизошли на мир.

У начала шоссе дожидались те самые три писательские автобуса, которые я видела утром у Дома литераторов. Шустрые частники выныривали из-за поворота от Осинок, но их уже было мало. Отъехал один из трех автобусов с писателями, которые оставались в Тараканове, а в Шахматово не пошли. Шахматовские же любители поэзии все не возвращались. Солнце заходило. Мы с Эльвирой, давно попрощавшись с нашей молодой компанией, побывали в музее, погуляли и сейчас сидели с шоферами на опушке леса, шутили на всякие темы. Шоферы сказали, что милиция, отбывая, дала указание вывезти отсюда всех задержавшихся и что поэтому нам нечего волноваться об отъезде. Но мы еще давно решили возвращаться с автобусами из ЦДЛ, благо они, следуя по Ленинградскому шоссе, подвезут нас до самого дома.

У автобуса суетилась смутно знакомая мне аэропортовская пара. При своей плохой памяти на лица я никак не могла припомнить, где именно, за каким столом, сидела я с этим прихрамывающим остряком-анекдотчиком и его массивной супругой в очках. Что-то мне кажется, она прогрессистка из какого-то издательства. Ну, а он — типовая физиономия поликлиники Литфонда, аэропортовец до мозга костей.

Не хотелось бы мне здесь, на этих страницах, возвращаться к этой модели, которую я пыталась сконструировать в цикле «У нас на Аэропорте» (в «Душевном Аэропорте» и др.)[46]. Напомню лишь, что Аэропорт — понятие не географическое, а социально-психологическое, условное определение некоей обширной страты художественной или околохудожественной интеллигенции, обладающей своим, абсолютно сложившимся коллективным самосознанием, системой клишированных понятий, представлений, оценок, вкусов и пристрастий, самодовольством

избранничества и одновременно комплексом гонимости, тщеславием, уязвленностью, агрессивностью, высокомерием и переходящим все стратовые границы презрением к «не своим», «чужим», «неписательским». Хотя душевный Аэропорт существует не только в Москве (например, в Ленинграде он обширен), литфондовское скопление у метро «Аэропорт» (около десяти домов, поликлиника, ателье, сама администрация Литфонда и т. д.), естественно, дает психологический тип аэропортовца в наиболее чистом виде. В феномене Аэропорта особенно любопытны две проблемы: взаимоотношения с властью и с народом (под народом подразумевается здесь все, что не страна Литфонда, за исключением отдельных престижно-референтных групп и индивидуумов). Первая пара «Аэропорт — власть» демонстрирует пример болезненной, почти параноидальной раздвоенности. С одной стороны — искренняя ненависть, чувство подлинной классовой вражды; первый тост за столом — «чтоб они сдохли!» И одновременно — жгучий интерес к быту «их», подсчеты всяких льгот и буфетов, постоянная уязвленность, что его недооценили, недонаградили, недоприветили те самые, за чью смерть он только что чокался в компании «своих» на аэропортовской кухне. Отношение Аэропорта к народу, напротив, совершенно четко и однозначно: аэропортовец ненавидит народ. В этом пункте он окончательно порвал с традицией русской леводемократической интеллигенции, будучи прямым наследником таких ее свойств как атеизм, кастовость, эклектичность мировоззрения, маргинальный статус, вечное недовольство всем и вся кроме своей бесценной личности. Словом, Аэропорт достоин самого тщательного анализа, но сейчас перед нами лишь один аэропортовец, веселый, жовиальный, из анекдотчиков и рассказчиков: «Как-то раз мы с покойной Олей Берггольц и Шурой Штейном зашли к Виктору Борисовичу…»

— Девушки, а это автобус заказной, казенный, так сказать, — обратился он к нам ласково, но строго, видя наши намерения если не сейчас (мы оживленно разговаривали), то вскоре посягнуть на транспорт.

— Да ну? — мы сделали круглые-прекруглые глаза. — Чей же такой? Откуда же прибыли?

— Из Москвы. Писательская организация, — ответил он, как всегда в таких случаях, округло-довольно ухмыляясь голосом.

— Ай-яй-яй! — говорим. — Вот это да! Надо же! Из самой Москвы! Москвичи, значит? Ну и ну! Ах, ах, ах! Издалека однако! А мы из области прибыли. Вот из Нового Стана пришли. Точнее, на «скорой помощи» прикатили. Ну, а назад с вами хотим

доехать. Как, не возражаете? Вот это попали! Из Москвы! Черт-те что!

Писателей мы пока пропускали, акцентировали Москву, «столичных штучек» в глухой провинции. Мы наигрывали и ломали Ваньку откровенно и нахально, били локтями друг друга, хихикали. В блоковские времена здесь, в усадьбах, так грубо не играли любительские водевили даже и вполне бездарные, судя по всему, менделеевские барышни — все-таки существовал Московский Художественный театр. Но наш аэропортовец ничего не замечал. Не по простодушию, нет! Как объяснила Э. Горюхина, в психологии это называется «доминанта внимания на себе», ведущая к полной неконтактности, к потере ориентации. Прибавлю к этому еще самодовольство и убежденность, что он один (плюс фигуры в очерченном им круге) — писатель, а все остальные — плебс и чужаки.

— Так как же? Можно нам с вами поехать домой?

— Я — за, — отвечает наш аэропортовец. — А там — как начальство. Я — не возражаю.

Здесь мгновенным и весьма артистичным переходом от раешника к некоторой чеканной уверенности и прямому намеку на имеющееся у нас твердое право — говорим:

— Может быть, в решении этого сложного вопроса удастся обойтись без начальства? Может быть, это само собой разумеется?

Но ничто не насторожило нашего аэропортовца.

— Боже мой! — тихо застонала Горюхина. — Какой чистый пример доминанты на себе! Какая глухота к интонации! Господи, Ухтомского бы сюда! Просто неправдоподобно!

Тут подошли его супруга и маленькая элегантная седенькая женщина, которую мы встретили в поле у Шахматова.

— Где у вас тут вода? — спрашивают.

— Ах, вот за серым домом, первым по этому порядку, — гостеприимно указываем мы, улыбаясь, — чудная вода, холодная, в колонке…

И еще кружечку предложили.

Но, как это обычно бывает у писателей, их разговор с простым народом (если, конечно, это не встреча с читателями от Бюро пропаганды) чисто служебный. Лишнее они просто не слышат, пропускают мимо ушей, даже если это нечто вроде для них полезное. И тут: спросили, где вода, получили ответ — де, за серым домом, и слушать нас дальше не стали, пошли пить. А я так и стою со своей зеленой эмалированной кружечкой в доверчиво протянутой руке.

Поднимаемся в автобус. Патрон наш, прихрамывая, за нами. Бурчит что-то уже с явным недовольством, ворчит.

— Видите, — говорит, — места здесь заняты. У нас автобус не простой, а специального назначения. Разве что вон там. Там никто не ехал как будто, — и он показал на первое сиденье слева, прижатое к кабине шофера, без окошка.

А сзади лавки большого и неуютного старого автобуса были «забронированы» ушедшими: лежала горбушка батона, завернутая в газету, какая-то тоже обгрызанная краюшка и другие подобные приметные знаки. Нет, у нас в народе сегодня угощали положительно намного лучше, и мы вспомнили поджарку, вишневый пирог, ароматный чай…

Нарочито, подчеркнуто хозяйским, цепким взглядом мы оглядели автобус, неодобрительно и слегка брезгливо покосились на хлебные объедки. Примерялись. Дескать, тут будет трясти, а тут нехорошо, а тут дует, а тут нам не нравится. И, наконец, милостиво согласились сесть на предложенное нашим аэропортовцем, игравшим роль хозяина автобуса, неудобное переднее сиденье. Сели и оказались, таким образом, впереди и на виду у всех, в некоторой изоляции от основного состава будущих пассажиров.

— Но только учтите, — весьма и весьма недовольным тоном предупредил аэропортовец-патрон, — мы поедем прямо в Москву без остановок!

— Ах, уж что там, — заводим мы опять свою песенку. — По дороге, может, и нашу хату встретим, шофер уж скинет как-нибудь, а?

И опять мы, как нам кажется, очень артистично сочетаем подобострастные улыбки, ужимки и ухмылки с металлом твердой уверенности в голосе, намекая, что все не так просто, как кажется…

Никакого впечатления.

— Не знаю, не знаю, — уже с нескрываемой злобой смотрит на нас аэропортовец.

Тогда мы принимаем на своей лавочке максимально светские, скромно непринужденные позы и погружаемся в увлекательный разговор. Уже тогда меня все мучило, на кого же похожи мы с Эльвирой и где есть подобная ситуация, где? Где же?

И только потом, много дней спустя, догадалась! На Коровьева и Бегемота, когда они, назвавшись Скабичевским и Панаевым, заявились в ресторан к Грибоедову! Вот на кого оказались похожи мы с Эльвирой Горюхиной, проникнув в писательский автобус. Правда, положение наших предшественников было намного легче: за ними был сам мессир Воланд, и все понимал умный флибустьер Арчибальд Арчибальдович, и совсем уж близко, вот-вот взовьется огненным столбом, занимался пожар. Мы же с

Эльвирой одни, беззащитны…

А за нашей спиной прибывают законные владельцы транспорта. С переливчатым смехом взбираются в автобус дамы. Вернулись от колодца и жена нашего патрона с подругой. Радостная встреча, возгласы, приветствия…

— Вот и наши!

— Идут, идут!

— Все уже здесь, рядом!

— А Лида где? Где Лида?

— Как, сильно устали?

— Нисколько! Здесь такая прелесть! И совсем не жарко. Мы чудно прошлись! Сразу надо было сюда ехать, чем официальные речи слушать!

— Ручаюсь, я сегодня килограммчик скинула!

— Да уж, речи, прямо сказать… Особенно этот, городской голова!

— А то и полтора!

— А я ноги натерла.

— Адочка, вот и вы!

— Ах, Ада, Ада, чего тебе надо!

— Мне рая не надо, когда со мной Ада (это наш веселый аэропортовец сложил стишок)!

— Валентина Григорьевна, вас ли вижу?

— Да уж и не верила, что вы вернетесь! Не наших и нет!

— А мы здесь расплодились, пока вы гуляли, размножились видите? Вот девушки у нас в гостях… Они из Теплого Стана, с нами ехать хотят, — оповестил все тот же наш патрон-аэропортовец.

— Теплый Стан? Причем здесь Теплый Стан? Это на юге Москвы, а мы будем въезжать с севера, — проговорила дама с первого сиденья.

— Не знаю, не знаю, уж на что они рассчитывают…

И злобный рокот, презрительный смешок, угроза вмешивались в воркованье воскресного пикника, в этот прелестный уик-энд. Паузы тяжелого недоумения прерывали ритуал радостного свидания «наших», «своих». Волны гнева и возмущения буквально, физически били нас в спины, мы чувствовали удары. Это повторялось с новыми поступлениями пассажиров. Готовился взрыв. Нарастал негодующий гул. Поток густой ненависти плыл к нашей первой лавке.

А мы сидим себе тихо-тихо, и всепоглощающе интересный у нас разговор. Беседуем. Правда, у бедной Эльвиры разыгралась нервная аллергия, щеки горят огнем.

За окнами автобуса спускался вечер. На закате линии холмов

обрисовались четче, лужайки стали еще зеленее. На лужайках паслись коровы, и черно-белые, пятнистые их стада казались тучными, совсем как на картинках у голландцев. Местность за Таракановым, поднимающаяся вверх к Рогачеву несколькими уровнями-террасами полей, разделенных зубчатыми грядами елей, лежала словно нарисованная на старинном топографическом плане. Вечерний розовый свет струился над этой красотой и покоем.

В автобусе назревал крупный, безобразный, рыночный скандал. «Наши», «не наши», «Теплый Стан» — как из рогаток ударяло нам в спину. Эльвира, бедная, вышла на луг, попыталась отдышаться, испугалась, что оставила меня одну, еще бросятся и убьют, вернулась, села и все причитает: «Господи! Господи! А если все это представить себе в ситуации бедствия? Если наводнение? Война? Как же они вести себя будут? И это в такой день! Ведь они только что там были! И, возможно, стихи читали… Значит, и поэзия звук пустой, и искусство бессильно их облагородить?! Ужас, страх!..»

«Пора», — сказала я себе. Поворачиваюсь к ним:

— Простите, вам не надоело? — раздельно им говорю. — Мне, например, очень надоело и прискучило полчаса, целых полчаса слушать одно и то же. Прошу вас, прекратите.

— Что-то мне начинает не нравиться ваш тон! — после некоторой паузы растерянности грозно повысила голос толстая писательница с первого сиденья (так одергивают зарвавшуюся домработницу).

— Но ваш тон мне давно уже не нравится, — говорю я любезно. — В чем дело? Что, здесь нумерованные места? И у вас куплены плацкартные билеты «туда-обратно»?

— Нет, — отвечает дама, несколько смешавшись.

— Но тогда что же случилось, чем вы недовольны? Может быть, мы заняли чьи-то места? Кому-то из вас негде сесть?

Молчат.

— Но вы поймите, — вступила супруга аэропортовца, большая прогрессивная дама в очках. — Мы приехали все вместе, определенной группой… Это *наш* автобус (она многозначительно выделила местоимение), могут прийти еще люди. Причем же здесь вы?

— Какой группой? — спрашиваю. — Что значит «наш автобус»?

— Союз писателей, — отвечает она торжественно и приподнято.

С видом крайнего отвращения встаю. Салон замер. Сейчас сорвутся с мест и растерзают. Подхожу к ней, она сидит на

одинарном сиденье в центре писательского Космоса. Тихо в ухо ей говорю: «Я, кажется, встречала вас в доме у каких-то знакомых. Вы показались мне интеллигентным человеком. Я ошиблась».

В руке у меня писательский билет. Сую ей в очки, открываю, перелистываю, тычу пальцем в свою юношескую фотографию с распущенными кудрями, в штампы уплаты взносов. Видимо, цель была показать, что я давно в этом их Союзе писателей, не знаю, руки у меня тряслись от злости. Да, увы! Я их ненавижу.

— Вы член Союза писателей? Но это неважно! Вы же не ехали!..

Не слушая ее, подхожу ко второй активистке с сиденья у двери и ей тычу в нос штампы «уплочено», подпись их секретаря.

— Это ничего не значит! — говорит дама.

Не значит?! Для вас — «не значит»?! Да для вас это вся жизнь! Милые, всё! Ваша карта бита! Конец. У простолюдинки из Теплого Стана в кошельке тот самый, воспетый еще Булгаковым «членский, МАССОЛИТский билет, коричневый, пахнущий дорогой кожей», предмет всеобщих вожделений. У многих ли из вас, крикунов, такой? А ну проверим!..

Иду на свою лавку и вижу, что над Эльвирой стоит и подстерегает меня новый персонаж. Все здесь происходило так быстро, что я не заметила, как и откуда он появился. Видимо, за ним кто-то сбегал или предупредил снаружи, у автобуса, о чудовищных беспорядках, происшедших в его отсутствие.

Это, судя по всему, ответственный за поездку или что-то в этом духе. Наверное, поэт. Лицо кажется знакомым по фотографиям в «Юности» или «Литературной Газете». Совсем молодой еще человек. Лицо цыганистое, черное, бородатое. Белая праздничная косоворотка, подпоясанная шнурком. На груди значок «Школа им. А. А. Блока».

Останавливает меня и корректно, но официально и неприязненно:

— Поскольку это автобус Московской писательской организации, мы сначала отправим своих, а потом, в случае возможности, остальных. Так что пока попрошу вас…

Да, молодой «литератор» в белоснежной воскресной рубахе с именем Александра Блока на груди в день «Блоковского праздника поэзии» подошел к двум женщинам, по возрасту много старшим, тихо сидевшим в углу автобуса, где было еще несколько свободных мест, и попросил их выйти вон на ночь глядя, когда доехать другим способом до железной дороги было невозможно.

В третий раз достаю из кошелька и сую в нос коричневую книжку, без которой человек не человек и женщина не женщина, в третий раз получаю бессильное «Но это не важно!» (в данном

случае равное лишь реплике типа «Сам дурак!»), решительно сажусь на свое место, прибавив:

— Ночевать мы здесь не будем.

Гробовое молчание за спиной прерывается голосом жены аэропортовца (сам он сидит абсолютно огорошенный, так и не поняв, почему эти пейзанки оказались писательницами):

— Извините, вы нас не поняли, дело в том, что Московская организация…

— Я все поняла, — перебиваю ее холодно. — И поверьте: я это возвращение опишу.

Что же было дальше?

Надо отдать должное цыгану-славянофилу: он совсем увял, сник, потерялся. Обняв девушку, свою спутницу, он сидел спина к спине с нами и молчал, пустив автобус на самотек. И вообще милый тон загородной поездки в интеллигентной компании «наших» был нарушен, а уик-энд безнадежно испорчен. Ввалились все, даже какие-то мешочники; чужие люди сели на свободные места, а некоторые даже стояли у дверей. Шофер останавливался там, где они просили: и у станции в Солнечногорске, и у Зеленограда, и у каких-то развилок, километров, Новых и Теплых Станов, черт-те где. Писательская вселенная, Аэропорт на колесах, передвижное Переделкино превратилось в обыкновенный областной пассажирский транспорт. Затихли и изящный щебет дам, и остроумные шуточки и анекдотцы. В молчании ехали до Москвы.

Возможно, в них шевельнулась совесть? Стало как-то неудобно, неприятно? Боюсь, пробудился один только страх. Ведь еще неизвестно, как обернется допущенная досадная промашка. Да, да. Неизвестно ведь, кто мы такие и с какими прерогативами, почему так долго оставались инкогнито, почему не затараторили сразу по-своему, ах наши-ваши, мы тоже ваши?! Да и лица у нас какие-то, видимо, не те: иначе почему же не опознали в нас — увы! — тоже аэропортовских, одетых, между прочим, модно, простите уж за пошлость, во все фирменное. Никуда не попрешь против МАССОЛИТского билета, но ведь мало ли какие бывают «писатели», из каких организаций, от кого и с какими предписаниями? Да, вышла неприятность, неувязка.

Мне же важно было как-то успокоить Эльвиру Николаевну, у которой все сильнее разыгрывался аллергический приступ.

Три момента особенно поразили ее, все-таки человека со стороны, хотя и подолгу живавшего на Аэропорте: абсолютная **необязательность** развязанного скандала, **добровольность** атаки на нас и **стратовая солидарность**.

Не было предмета конкуренции: оставались свободные места.

Не говоря уже о том, что существовал у людей, считающих себя культурными, обычай уступать женщинам место в случае крайней необходимости (пусть в данном случае этого не требовалось), — в частности, А. А. Блок имел привычку именно так себя вести в конке, в трамвае.

Да, скандал был самодеятелен, доброволен. Поводом для него послужило только появление двух незнакомых женщин на их привилегированной территории, которой в данный момент служил обшарпанный автобус со свободным входом (вспомним, что объявление ЦДЛ приглашало всех желающих) и ненумерованными местами. Не было никаких списков, не было пригласительных билетов, хотя бы и не именных.

И увы! Изгоняя нас, автобус был монолитен. **Ни один** человек (а я заметила там мельком и какие-то симпатичные молодые лица) не сказал что-нибудь вроде: «Оставьте этих женщин в покое. Пусть едут… Автобус-то свободный». Наутро мне позвонила знакомая из «Литературной Газеты», которая уже успела услышать историю нашей поездки от какой-то девушки-свидетельницы, будто бы увещевавшей «жописов» (такой неблагозвучной аббревиатурой окрестили жен писателей). Но, к сожалению, мы не расслышали мужественного голоса нашей заступницы. Боюсь, это был лишь внутренний монолог.

Однажды аэропортовка В. сказала мне вещь, меня поразившую. «Я, — говорит, — смотрела прекрасный фильм „Калина красная“, очень понравилось. И в то же время я понимаю, что он, Шукшин, меня бы расстрелял». Я оторопела. «Почему??» — спрашиваю. — «Да потому, что я не такая, как он», — говорит. Как ни странно, но после этого заявления я неоднократно слыхала подобное от своих друзей, аэропортовских интеллигентов: чувствую, дескать, глубокую враждебность; чувствую — убьет.

— Это — типичная проекция, — объяснила Эльвира Николаевна. — Свою собственную неприязнь к Шукшину — «иному» — они экстраполируют и ему же приписывают.

Я согласна с такой интерпретацией взаимоотношений Аэропорта и народа. О себе могу сказать, что наш автобус был первой в моей жизни попуткой, куда меня не «подсадили» и едва не выгнали. А я объехала страну от Бреста до Красноярска, от Карелии до Иссык-Куля, на всех видах транспорта, на левой «Чайке» и пескоразбрызгивателе, на лесовозе и даже на «воронке». Совсем незадолго до описываемых событий мы с Леней Седовым садились в битком набитый грузовичок на станции Кяппеселька под дождем, мокрые до нитки; он «инаковыглядящий» с бородой, два огромных рюкзака, черная лохматая собака, гитара, сумка с

протекшими помидорами… Нас буквально положили сверху, на ноги людям, и всю дорогу повторяли: «Милок, ты уж потерпи, сейчас за мостком и приедем, совсем мало осталось!», и шофер не взял ни копейки. Да что далеко ходить! Вспомним сегодняшнюю «скорую помощь» у Нового Стана…

Анализируя инцидент в автобусе, нельзя прибегнуть к спасительной формуле: сверху велели. Нет, не начальство, не функционеры, не Верченко, не Марков учинили скандал. И не «черная сотня». Не Софронов, не Аркадий Васильев покойный. И не тридцатилетние карьеристы, «выскочки из Литинститута». Нет, нас выгоняли скромные литераторы, живущие на свои трудовые доходы, построившие себе сами честные кооперативные квартиры на Аэропорте, наши соседи по лестничной клетке, интеллектуалы, книжники. Это **вы**, мой дорогой приятель и коллега, выгоняли нас. И еще точнее: это **мы с вами** выгоняли в лес и в ночь двух женщин, которые позволили себе сесть с нами рядом.

За окнами быстро темнело. Туман спускался на речки, клубился над затонами… Вот поворот на Крюково. Там Дедово, имение Коваленских, откуда пришло благословение первым стихам Блока. Как незаметно блоковские места переходят в соловьевские! Здесь, в Дедове, гулял Владимир Сергеевич в своей знаменитой крылатке… Сходня, старая дорога, имение Знаменское. Здесь, в Морщихе, он снимал избу у крестьянина Сысоя и у Матрены, воспетой им в шуточных стихах и акростихах. Холмистая, лесная, подмосковная земля уходила в ночную тьму, на небе тонкий месяц…

Грузно подскакивая на выбоинах, поскрипывая и дрожа, освещая асфальт мутными фарами, ехал наш писательский автобус, глубоко равнодушный к этой земле, презирающий тех, кто ходит по ней пешком.

Как я стала киноведом

Опубликовано в журнале «Кинограф» (2004. № 14).

Мне очень нравится рубрика «Профессия — киновед», как и весь журнал «Кинограф» — хранитель академической культуры, столь хрупкой в нашей профессии и в наши дни. Я горда, счастлива и благодарна журналу за то, что он опубликовал мою разбросанную библиографию (1999. № 7), не только оказав мне честь, но необыкновенно облегчив работу — при моей неаккуратности и скопившихся за жизнь кипах бумаг найти дома что-нибудь старое до «Кинографа» было просто невозможно, теперь беру в библиотеках.

Но когда главный редактор, неутомимая Таня Симачева, стала заказывать мне текст «Как я стала киноведом», я долго колебалась, отнекивалась.

Я стесняюсь называть себя киноведом. В документах всегда пишу: критик. Считаю себя плохим киноведом (а критиком, может, и неплохим). Почему — попытаюсь объяснить на следующих страницах. Вдруг мои поздние сожаления и советы (чтобы не сказать поучения и назидания) помогут каким-нибудь молодым людям, желающим посвятить себя именно киноведению, избежать ошибок, легче встать на прямой путь.

Ну — прежде всего — я числю настоящим киноведом того, кто всю жизнь, с детства, был влюблен в кино. У кого от бега кадров, от загоревшегося экрана, от манящей тьмы зала билось сердце «тревожнее и веселее», как замечательно написал в своем стихотворении «Кинематограф» Осип Мандельштам. И я слышала, читала рассказы очарованных. Покойный Виктор Демин, человек исключительного таланта, вспоминал о своих походах в кино — со школьным классом и учительницей, — в жалкий кинотеатр его родного города Таганрога, да еще в обязательном порядке по предмету «обществоведение». Всё, казалось бы, могло отвратить детскую душу. Но мальчик влюбился навсегда. И кирпичная стена, и пожарная лестница, по которой он полез в аппаратную, сгорая от любопытства, и даже жухлая октябрьская трава во дворе кинотеатра, и запах карболки, и обшарпанные кресла — все врезалось в его память знаками непередаваемого счастья от увиденного чуда.

Чудо было — кино. Вот это я понимаю!

1. До кино

У меня совсем другое. Ребенком привели на фильм «Чанг» — про слонов. Потом вычислила по справочникам, что было мне шесть лет, а картина американская, видовая. Хорошо помню и кинотеатр «Палас» на Страстной площади (его потом снесли), и светящееся пятно экрана, по которому бегали черные слоны с поднятыми хоботами. Понравилось. Но сердце не забилось.

Сердце было уже отдано другому зрелищу: спектаклю «Негритенок и обезьяна». В доме на Тверской, где мы жили, внизу располагался Детский театр Наталии Сац (до того — кинотеатр «Арс», а ныне Театр им. Станиславского), и именно там я увидела заветное представление. Яркие скачущие фигуры на фоне черного бархата, какая-то *старая негра* (так назывался персонаж) пленили воображение. И еще «Кармен» в тогдашнем Большом театре. Немало потом перевидала я изысканных Кармен, но то — самое яркое — голубое анилиновое небо над Севильей не забыла.

А тогда, в детстве, стала театралкой. Да еще какой! Мы переехали на Арбат, и магнитом для меня стал Вахтанговский театр. Сначала родители водили на утренники с «Принцессой Турандот». Потом пришлось надевать туфли на высоких каблуках, чтобы пропускали на вечерние спектакли. Раз двадцать я смотрела «Много шума из ничего», ровно четырнадцать раз — «Егор Булычов и другие» с великим Щукиным. И до сих пор помню наизусть.

С моей арбатской школьной подругой Аськой — ныне она петербурженка, заслуженный врач-кардиолог А. Г. Салимьянова[47] — мы стали настоящими «сырихами» и, околачиваясь у служебного подъезда, караулили вахтанговских артистов. А когда подросли и с разрешения родителей стали ездить в центр, то к вахтанговцам прибавился МХАТ. Там я особенно пристрастилась к двум спектаклям на сцене филиала, в тогдашнем переулке Москвина — к «Дням Турбиных» и к «Запискам Пиквикского клуба» — их смотрела бессчетное количество раз.

Решила поступать на театроведческий факультет в ГИТИС рано, в классе шестом. Нет, не актрисой (как все наивные школьницы-театралки), не режиссером (как серьезные мальчики), а именно театральным критиком и историком театра мечтала я стать. Военной осенью 1942-го сдала вступительные экзамены и была зачислена на первый курс.

ГИТИС той поры был совершенно замечательным учебным заведением. Вплоть до зловещих постановлений ЦК ВКП(б) 1946–47 годов, ударивших по художественной интеллигенции, это был настоящий «остров свободы», лицей, театральная академия, нечто вроде воспетого Рабле Телемского аббатства. Блистательный

преподавательский состав: директор С. С. Мокульский, профессора Б. В. Алперс, В. Н. Всеволодский-Гернгросс, А. К. Дживелегов, К. Г. Локс, П. А. Марков, А. М. Эфрос — всех не перечислишь! Во главе актерских и режиссерских курсов — Н. М. Горчаков, А. М. Лобанов, А. Д. Попов и другие светила сцены, худрук М. М. Тарханов. Талантливое, «отобранное» студенчество. Назову на актерском факультете хотя бы Люду Касаткину и Толю Папанова, на режиссерском — Толю Эфроса, а у нас на театроведческом учатся Т. Бачелис, З. Богуславская, И. Вишневская, В. Гаевский, Б. Зингерман, И. Соловьева, М. Туровская, Ю. Ханютин и другие, они все составят славу следующего поколения. Дисциплина, трудолюбие, дух соревнования на фоне военной и потом только начавшей оправляться Москвы с ее затемнением, продуктовыми карточками, комендантским часом — все это составляло особую и удивительную духовную атмосферу. Модно было хорошо учиться — и учились!

«Здесь вы можете писать, что вы думаете, а как надо вас потом научат», — сказал на первом семинаре по критике наш руководитель, искрометный Г. Н. Бояджиев. И мы писали в своих студенческих работах то, что думали. Почти успели благополучно «проскочить» недлинным коридором с ослабленной идеологической цензурой военных лет, перекрытым залпами постановлений ЦК ВКП(б) по Ахматовой и Зощенко, по музыке, кино, репертуару — по всей художественной интеллигенции. Успели схватить глоток «свободы самовыражения». Но: был уже близок 1949 год с провокационной статьей «Об одной антипатриотической группе театральных критиков», среди жертв которой оказался и Бояджиев, и другие наши великие и любимые учителя, страх, боль и обида за них раздирали сердце.

Я была целиком погружена в жизнь театра с ее горестями и бедами, с наступившим откатом публики из театральных залов, с торжеством конъюнктурной и бездарной драматургии. Поступила в аспирантуру Института истории искусств, разумеется, по специальности «история театра».

Ну, а кино? Пока все еще где-то в стороне, далеко. Ведь это сейчас киноискусство входит в обязательную программу обучения театроведов (я сама читаю историю кино в РГГУ и РАТИ, бывшем ГИТИСе), а тогда и слыхом такого не слыхали. ВГИК для нас, арбатских, представлялся где-то на краю земли. Помню: я должна была в фильмотеке ВГИКа для диссертации посмотреть комедию А. Д. Попова «Два друга, модель и подруга», и мама мне в дорогу пекла пирожки.

Первое мое приближение к кино не через фильмы, а через

людей кино.

Еще перед войной, школьницей, мне посчастливилось познакомиться с Г. М. Козинцевым и Л. З. Траубергом. Они писали сценарий «Карл Маркс», и мой отец М. С. Зоркий, историк-германист, профессор истфака МГУ, был у них консультантом. Работа шла в Доме отдыха «Сосны» близ Николиной горы, сверхзакрытом и сверхпривилегированном, там обитали одни большие начальники и артистические светила. Меня брали туда на выходные дни, и я поневоле стала свидетельницей того, что называется «творческий процесс» в кинематографе или «подготовительный период».

Это был каскад ума, эрудиции, фантазии, остроумия. Сюжет будущего фильма о Марксе складывался из каких-то увлекательных перипетий, событий, встреч, появлялись исторические личности — Гейне, Фрейлигрaт, Гервег, и сам главный герой был вовсе не похож ни на развешенный повсюду портрет с круглой седой бородой, ни на слово «марксизм», которое уже тогда потихоньку навевало скуку. Эпизоды рождались на глазах, изменялись, и все пересыпалось забавными случаями из современной жизни, апокрифами, цитатами, ассоциациями.

Как потом стало известно, сценарий был закрыт, началась война. Мой отец, уйдя добровольцем, погиб в Московском ополчении под Смоленском. Я встретилась с Григорием Михайловичем Козинцевым, уже став кинокритиком, часто бывала у него в Ленинграде, переписывалась, ездила на съемки и на всю жизнь сохранила к нему восторженную любовь, вспыхнувшую в юности. Под руководством Леонида Захаровича Трауберга мне доведется работать на Высших сценарных и режиссерских курсах в 1960–70-х годах.

Еще была встреча. Точнее — впечатление. Мне уже приходилось о нем рассказывать, но — повторюсь, потому что оно оказалось необыкновенно важным в моей судьбе.

Осенью 1947 года я сдавала вступительные экзамены в аспирантуру недавно открытого Института истории искусств АН СССР, который ютился во временном пристанище на Волхонке, 14.

В большом заставленном книжными шкафами зале островками группировались «искусства» со своими лидерами — институт комплексный. Цвет искусствоведения: академик Б. В. Асафьев во главе «куста музыки», К. А. Юон — сектор изо-искусств, седобородые архитекторы, директор И. Э. Грабарь — озабоченный, быстрый.

Но невольно все взоры, и мой тоже, притягивались к фигуре

человека, окруженного людьми, чьи лица выражали предельную заинтересованность и радостное внимание. Человек был немолод, скорее некрасив, лысоватый блондин в обыкновенном чуть мятом костюме. Но улыбка его была лучезарной, и весь он, казалось, излучал свет. Он что-то рассказывал, смеялся, и все вокруг него хохотали. Мне стало завидно, захотелось подойти к ним, послушать, о чем речь, но я, конечно, постеснялась.

— Это Эйзенштейн? — спросила, зная его по фото.

— Да, — ответили. — Он здесь заведует Сектором кино. Грабарь сначала не хотел, кинематограф не признавал, но Эйзенштейн его убедил и дал честное слово, что кино действительно искусство, а самого Эйзенштейна Грабарь высоко чтит.

Так, «под честное слово», кино было принято в семью традиционных академических художеств. Сам Эйзенштейн составлял первые планы и проспекты киноведческих коллективных трудов.

Через несколько месяцев Сергея Михайловича не стало. Больше я его не видала. Но он навсегда запечатлелся в моей памяти, увиденный издали — с прищуренными глазами, лучащейся улыбкой и словно бы аурой-светом над головой.

Подсознательно меня уже тянуло в эйзенштейновский молодой Сектор киноискусства.

2. Приближение

В аспирантуре я училась прилежно, защитила кандидатскую диссертацию о режиссуре Алексея Дмитриевича Попова, замечательного художника и прекрасного человека — его считаю своим учителем, как и великих театроведов, педагогов ГИТИСа.

Было принято решение зачислить меня в штат Института. Я подала заявление в Сектор кино. Многие были шокированы — «коренная театроведка», и вдруг! А. Д. Попов с тех пор всегда называл меня «коварной изменницей», ругался, хотя сам некогда снял два немых фильма, кино любил и внимательно следил за киносъемками сына, Андрея Попова.

Между тем, выбор был достаточно рационалистичен и исподволь подготовлен.

За годы моей аспирантуры изменилось время. Изменялась и я. ГИТИСовское умственное раздолье было позади, мрак сталинизма сгущался. Вместо «писать как думаешь», мы привыкали писать «как надо», вспоминая мудрый прогноз Г. Н. Бояджиева. Причем нельзя сказать, чтобы кто-то конкретно

этого требовал, нет! — сами старались. В воздухе висело и на печатных страницах торжествовало то, что в дальнейшем вслед за французом Мишелем Фуко определят словом «дискурс» — некая искусственная речь («новоречь» по роману «1984» Джорджа Оруэлла), состоящая из унылых клише, стереотипов и формул советской идеологии.

Моя диссертация, которая была опубликована издательством «Искусство» в 1954 году, в большой части написана была как раз на «дискурсе» обязательных фраз (цитаты из Ленина-Сталина, перечень социалистических достижений, обоймы официально признанных имен и названий — правда, реконструкции спектаклей читались получше). Подобным образом стала я писать и статьи, отойдя от ГИТИСовской бойкой раскованности. Помню, принесла в журнал «Театр» заказанную мне рецензию на спектакль ЦТСА «Мастерица варить кашу» — в этой любопытной и «несценичной» пьесе Н. Г. Чернышевского прекрасно играла Л. И. Добржанская. Редактор Николай Иванович Калитин, доброжелательный и умный, тогда пригревал и выдвигал молодежь. Он вернул мне странички и сказал: «А теперь идите и перепишите талантливо».

Никогда не забуду! И читая у своих студентов общие фразы, расхожие сентенции и клише, приказываю им: «Перепишите талантливо!»

Именно тогда, на исходе сталинизма, в советской интеллектуальной среде возникли первые кружки семиотики, родилось тяготение к неким точным методам искусствоведческого (в нашем случае) анализа. Общее стремление к точности было прежде всего формой подсознательного протеста против господства идеологии, против официозного дискурса. Но в моем случае это соединилось с родившейся неудовлетворенностью занятиями театроведением.

Я начала разочаровываться в театроведении как науке. Та самая прелесть театра, что с окончанием спектакля, по выражению Станиславского, «вянет как цветок в руках Зибеля», неуловимость, сопричастие творческому акту — восхищая и очаровывая критика, мешали историку и теоретику. Все вокруг да около спектакля, который уже нельзя увидеть, противоречивые свидетельства рецензентов и мемуаристов, гадание на кофейной гуще, невольное сочинительство, беллетристика… А хотелось объективности — научности.

Удручали еще и все эти обязательные обоймы «успехов» реализма и «формалистических ошибок», которых требовали в начале каждой главы диссертации, определенные кальки-схемы для анализа спектакля. Все это казалось мне неотъемлемым не от

переживаемой нами эпохи и ее регламентов, а от театроведения как такового, от правил истории театра. Где истина, когда спектакля нет? Нет предмета. Ну конечно, реконструкция — это очень увлекательно, режиссерские экземпляры, фотографии, пресса, мемуарные свидетельства. Но ведь это уже археология, другая наука! А какой же вердикт может вынести спектаклю историк-театровед, в какое русло ушедших лет сумеет его поставить, если рецензии разноречивы и в одних журналах пишут, что «Зойкина квартира» М. Булгакова в постановке А. Д. Попова на Вахтанговской сцене есть «безупречная зарисовка нравов нэпа», а в других — «клубничка и эталон мещанства»? И как что-либо выбрать, доказать?

Взоры мои все чаще обращались к кино.

Сектор кино в ту пору вел закрытые просмотры зарубежного классического фонда в маленьком полуподвальном зале кинотеатра «Колизей». Аспирантов из других отделов пускали, и я регулярно эти просмотры посещала. Ведь до того в кинематографе я была полным неучем, стандартным зрителем ближайшего кинотеатра «Художественный», да и с большими пропусками даже того, что можно было посмотреть хотя бы благодаря трофейному репертуару — помните, как об этой «школе демократии» замечательно пишет Иосиф Бродский в своей статье «Трофейное»! Мой тогдашний «насмотр» ограничивался Чаплином (его величие я все-таки понимала) и «Мостом Ватерлоо». А тут — последовательная цепь шедевров.

Помню шок «Табачной дороги» Форда. Жестокий образ выморочного мира, то, что согласно нашей эстетике называлось «патологическим натурализмом», сшибал с ног. А когда в одном из «Франкенштейнов» Борис Карлоф ночью приближался к колыбели младенца, чтобы его удушить своими железными руками, я, задыхаясь от страха, выбежала из зала на Чистые пруды, к толпе, к трамваям — таким не театральным, а подлинным был этот смертоносный монстр…

Вот где истина! — думала я, — вот где настоящее искусствоведение! Пересматривай сколько хочешь, изучай, предъявляй неоспоримые доказательства своей правоты в анализе, в оценке — то есть безобманную кинопленку (позже мне доведется узнать, что кинопленка, это чудо достоверности и неопровержимости, не спасает от киноведческой лжи, безответственности, самолюбования, болтовни и других пороков, которые я приписывала лишь театроведению).

Довершило «перемену участи» сравнение из тогдашней художественной практики. В один и тот же день я посмотрела утром фильм Л. Лукова «Донецкие шахтеры» и вечером пьесу

А. Софронова «Московский характер» в Малом театре.

И то, и другое было ужасно — последняя степень так называемой «бесконфликтности» или «лакировки», а точнее полной липы, туфты и бездарности. Но как ни фальшива была идиллия могутных героев Лукова (а ведь он, специалист по Донбассу, ранее снял два закрытых фильма — просто талантливый «Я люблю» и вторую серию «Большой жизни», видимо, возмутившую Сталина фрагментами правды об оккупированном Донбассе) — все-таки на экране были красивые панорамы огней и шахт. А в спектакле Малого театра убожество текста лишь усиливалось великолепной речью актеров. Ни традиция, ни филигрань игры не спасали.

Фильм шел полтора часа, спектакль — три с половиной. Я принесла заявление о приеме в Сектор кино. На удивленные вопросы отвечала: «Кино короче. Меньше мучений».

Попала я в Сектор кино в начале 1952 года и проработала там до 1974-го, когда был учрежден самостоятельный Киноинститут в Дегтярном переулке. Наш Сектор был туда переведен, а я осталась. Почему не перешла, почему осталась — об этом позже. Пока же — пришла.

Эйзенштейна уже не было, но дух его витал. Правда, не столь в трудах или в дискуссиях, сколь в кулуарах, в постоянных и увлеченных пересказах эйзенштейновских острот, афоризмов и баек. Ох, и наслушалась я тогда! Многое запомнила, но была бы поумнее, записывала бы!

Мой первый совет начинающим киноведам: записывайте, не полагайтесь ни на кинопленку, которая казалась мне самодостаточной и спасительной во всех отношениях, ни на собственную память, как бы хороша она у вас ни была. Записывайте, обязательно ведите дневник, заведите свою собственную картотеку фильмов, куда вносите хотя бы полфразы после просмотра — через десять лет еще как пригодится! Записывайте всякие любопытные истории, устные рассказы, которые так любят кинематографисты — непревзойденным корифеем жанра был Михаил Ильич Ромм. И это бесценный материал для киноведа. Потому что кроме кадра, этого художественного феномена кино, есть еще увлекательное закадровое пространство, которое является ведением киноведения, да простится мне такой плеоназм.

В тогдашней деятельности Сектора кино наглядно демонстрировалось то, что Джордж Оруэлл в своем «1984», этом путеводителе по тоталитарным режимам, назвал двоемыслием. Писали на дискурсе, да еще на каком! Замшелом, занудном, «правильном» — а ведь никаких «инструкций» или установок по

этому поводу не было, стиль — клишированный, без намека на авторскую индивидуальность — и здесь, как у нас в театроведении, принимался добровольно, въедался и для многих авторов, в том числе и литературно одаренных, остался надолго невытравим.

История киноискусства выстраивалась перемежающейся чередой «больших идейно-художественных побед» и «грубых идеологических ошибок» — достаточно открыть трехтомник «Очерки по истории кино СССР», выпущенный в 1950-х (прошу не путать с последующим коллективным трудом Сектора — четырехтомной «Историей советского кино», написанной уже в другое время и публиковавшейся в конце 1960 — начале 1970-х — там много интересного, ценного и не устаревшего и сегодня).

Почему же — дискурс? Ну как не понять авторов: идет самая страшная за все советское семидесятилетие пора гнета и зажима, последние годы жизни Сталина. Уже прокатилась кампания борьбы с «безродным космополитизмом», каток ее проехал и по Институту истории искусств. На заседаниях Ученого совета в нарядном зале особняка на Пятницкой, где располагался тогда Институт, вершились аутодафе над замечательными искусствоведами, над прекрасными людьми, над изысканными интеллектуалами. Помню, как измывались над В. Н. Лазаревым, ученым с мировым именем, создателем отечественной школы византинистики, как глумились над моим учителем Г. Н. Бояджиевым, который вскоре был грубо уволен. Жертвой из Сектора кино стал Сергей Иосифович Юткевич, истый «парижанин», эрудит, безупречно элегантный и воспитанный — он вынужден был с трибуны каяться в своем «низкопоклонстве» перед всякими Матиссами и Пикассо, не только знатоком, но и личным другом которых он был… Ужас, страх и стыд написан был на лицах аудитории, которая вынужденно молчала. Поневоле заговоришь на дискурсе, к нему-то не прицепишься!!

А вне официоза люди Сектора кино были совсем другими: яркими, остроумными, влюбленными в кинематограф. Я уже не застала В. И. Пудовкина, который работал при Эйзенштейне, но Лев Владимирович Кулешов — сам Кулешов! — сидел за нашим столом заседаний и сдавал наш пресловутый плановый «листаж». Писал крупным почерком на длинных листах и был по институтским правилам «невыполнителем». Получить от него «норму страниц» действительно было очень трудно, и поскольку меня как самую молодую и новенькую в Секторе, но уже старожилку в Институте сразу сделали ученым секретарем, то есть протоколистом заседаний, ответственным за своевременную сдачу листажа и курьером, мне часто приходилось ходить к нему

домой в коммуналку на тогдашней улице Маркса и Энгельса, ныне Знаменском переулке.

Это был очаровательный дом, радушный, гостеприимный, интереснейший. Лев Владимирович совсем не походил на классика, был скорее большим ребенком, а правила бал здесь Александра Сергеевна Хохлова, женщина острого ума, оригинальности, обаяния. У нее были, помимо всего прочего, золотые руки — не забыть пирожки, которые она жарила удивительно быстро и легко. От Кулешовых я уходила обогретая доброжелательством, но, как правило, без искомых глав. Возможно, из-за того, что я всегда невыполение плана старалась прикрыть, Лев Владимирович сделал меня своим доверенным лицом и тихонько на заседаниях Сектора исповедовался мне в своем страстном увлечении Галиной Улановой, причем настаивал, что влюблен не в лебедя Одетту или Джульетту, а в женщину, готов на все. «Как же тогда Александра Сергеевна?» — спрашивала я. Он отвечал серьезно: «Шура — прекрасный человек, она меня понимает».

Рядом блистал Ростислав Николаевич Юренев, красавец, дворянин (наша простодушная институтская бухгалтерша говорила: «Обожаю Юренева, он так похож на белого офицера!»), коренной вгиковец, летчик, герой войны. Ему бы, конечно, и быть заведующим Сектором, но — увы! — он был беспартийный.

За мое двадцатилетие в Секторе сменились на посту заведующих М. Э. Чиаурели, некто В. Щербина (из литературоведов-начальников), Ю. С. Калашников, он же замдиректора всего Института, С. В. Дробашенко, С. И. Фрейлих. Но это потом. Поначалу моим шефом был Михаил Эдишерович Чиаурели в зените (он же финал) своей славы после «Падения Берлина» и «Незабываемого 1919-го», весь увешанный орденами и наградами, творец божественного экранного имиджа вождя.

Камень в него не брошу! Это была чрезвычайно любопытная индивидуальность, самобытный талант.

Позволю себе отступление о кинематографистах вообще, увиденных глазами человека со стороны. Режиссеры — это всегда незаурядные личности, имеющие некую особую мобильность, жизненную уверенность, «либидо лидерства», пользуясь терминами Фрейда и Адорно.

Еще моя подруга, замечательный критик и редкостная умница Татьяна Бачелис, во время работы над диссертацией о Борисе Щукине общаясь с М. И. Роммом, приметила разницу между ним и театральными людьми в повадке, в манере речи, в темпоритме поведения. Театр (а ведь она писала и о Крэге, и о Мейерхольде) еще влачил шлейф велеречивого XIX века.

Киношники были медиумами электричества, фабрики, транспорта, техники, оставаясь — тем не менее — артистами (потом Таня влюбилась в Феллини и написала о нем две книги). Прибавлю на основании своего дальнейшего опыта, что среди мастеров эйзенштейновского поколения, ровесников века, каждый в своем роде был уникумом характера и судьбы — повторю полюбившееся мне определение Вяч. Вс. Иванова: «сгустки истории».

Таков был и Михаил Чиаурели, задолго до своего сталинского цикла прекрасный актер раннего грузинского кино, постановщик экспрессионистской мелодрамы «Саба», где в главной роли снялась Верико Анджапаридзе, великая грузинская актриса и жена Чиаурели. После смерти Сталина и разоблачения так называемого «культа личности» он вернулся в родной Тбилиси, снял две скромные картины на национальном материале.

Как заведующий Сектором кино Чиаурели был репрезентативен и эффектен, любил подчеркивать, что он преемник Эйзенштейна. Со мною, ученым секретарем, был строг. С утра звонил мне домой и вызывал к себе «с документами», как он выражался. Жил он возле Планетария и Академии общественных наук, из близлежащего зоопарка иногда доносились клики слонов и рычание львов.

«Документы» — это были протоколы заседаний, которые я вела и потом перепечатывала на машинке. Мой начальник важно просматривал их, быстро зачем-то подписывал, но меня не отпускал. Думаю, ему просто было скучно без киностудии. Он начинал рассказывать потрясающие сюжеты про Берлин 1945-го — эх, по глупости опять-таки не записывала хотя бы по возвращении домой, опять надеялась на свою захваленную память. Про Сталина он не говорил ни слова, делал многозначительную паузу, на Секторе тоже так же — это было священное табу. Но зато про подноготную советского пребывания в Берлине после штурма, про поиски трупа Гитлера и опознание двойников рассказывал увлекательные детективы.

Очень любил музыку, у него был магнитофон — в ту пору еще редкость. Он великолепно пел, крутили его записи и больше всего мне нравился забавный и симпатичный музыкальный трюк: на какую-то прославленную арию Карузо была наложена и перезаписана вто́ра — баритон Чиаурели, получался великолепный дуэт, наверное, самому Карузо бы понравилось. Днем приходила с улицы в шубке и капоре девочка лет 14-ти. «Соня, сейчас же садись делать уроки», «Соня, быстро за фортепьяно», — командовал отец. Это была будущая звезда

экрана Софико Чиаурели. Так проходили наши академические встречи.

В Секторе работал симпатичный, добрый, веселый Иосиф Михайлович Маневич, автор статей и большой монографии о Чиаурели — бравурный, весь из превосходных степеней апофеоз, ни слова живого. Потом Маневич вел сценарную мастерскую во ВГИКе, студенты его обожали. После его кончины (он рано умер) дочери Галина и Елена опубликовали неизданное, из письменного стола; совсем иная «рука», тонкость, грусть, ум, наблюдательность — еще пример того раздвоения, в которое трудно поверить со стороны и которое было скорее нормой, обыденностью советской интеллектуальной жизни. Лишь концентрат, экстракт — при сталинизме, но раствор сохранится и позже, до конца.

Так, например, в наши дни свободной печати выяснилось, что очень многие, вовсе не одни диссиденты или смельчаки, но и ангажированные, и партийные начальники читали самиздат, прятали у себя и «В круге первом» Солженицына, и «Реквием» Ахматовой, но помалкивали в тряпочку и публично говорили речи на надежном дискурсе. Можно ли осуждать людей, которые прошли жизнь в лучшем случае рядом с ГУЛАГом, но и при воспетой «оттепели» никогда не были застрахованы ни от высылки, ни от остракизма, ни от закрытых фильмов и книг. Кстати, еще неизвестно, были ли эти укоренившиеся раздвоение и двоемыслие знаками нравственного падения, лжи, фарисейства или — наоборот — способом, пусть уродливым, но единственно возможным, спасения культуры в нашей стране. Думаю, было бы полезно произвести сравнительный анализ затронутой конкретной проблемы на материале других тоталитарных режимов: Третьего рейха, франкистской Испании, социалистических государств Восточной Европы, Кубы при Фиделе Кастро.

Ну ладно, а как же я сама при подобном раскладе в новом институтском коллективе? Абсолютно как все, ни на грамм не иначе. Делаю все, чтобы вписаться.

Начинаю с акции, за которую и по сей день краснею, как вспомню. Тогда в обиходе была «проработка» вышедших книг Госкиноиздата на предмет вылавливания в них «идеологических ошибок» — этому посвящались целые заседания Сектора. Беру «Очерк истории кино СССР. Том 1 — Немое кино (1947)» Николая Алексеевича Лебедева, одного из патриархов советского киноведения, старого коммуниста, в 1920-х организатора АРРК. Неглиже с отвагой, немого кино не зная, начинаю цепляться за фразы и обнаруживаю у автора, правоверного марксиста, поэта

революционного киноавангарда, увлечение буржуазными кумирами (речь шла о Гриффите), формализм и идеалистическое мировоззрение. А книга-то еще абсолютно искренняя, деловая, фактографически точная, немногословная — до сих пор часто ее открываю.

Вот, наверное, в душе потешались надо мною киноведы, а, возможно, и презирали меня, думали: явилась к нам долдонка-проработчица! Но промолчали, как бы приняли к сведению. Н. А. Лебедев, и он здесь работал, тоже промолчал. И никогда потом не напоминал мне о моем демарше, наоборот, относился с вниманием и добротой, помогал осваивать историю кино, я бывала у него в гостях на Ленинградском проспекте.

Тогда весь Сектор писал упомянутые выше «Очерки истории советского кино». Мне поручили самый легкий параграф «Боевые киносборники» в главе о кино Великой Отечественной войны. Я постаралась и весьма красиво описала и короткометражные новеллы, которые объединялись в альманахи-сборники, особенно «Пир в Жирмунке» Вс. Пудовкина про старуху-крестьянку, как та отравила взвод гитлеровских оккупантов. Школу описания (профессиональной задачей было добиваться адекватности) я вынесла из своего театроведческого прошлого, и не одна я, а и другие театроведы, вскоре тоже «переметнувшиеся» в кино (кстати, описательство, обязательное для театроведения с его ускользающим объектом — сегодняшним представлением, — было превращено в моду у киноведов, и зазря). Параграф приняли, меня похвалили, но на самом деле это были те же банальные клише.

Было бы черной неблагодарностью обижаться, жаловаться, ибо лично ко мне киноведы были добры, расположены, хотя театроведческую прописку и киноневежество любили напомнить. Я храню как дорогую реликвию листочек со стишком Р. Н. Юренева:

Кино приносит страшный вред
Любой варяг-театровед.
Гони в театр обратно Нею
И не дели киношку с нею.

Это, конечно, была шутка. И с Ростиславом Николаевичем у меня связаны пестрые и разноперые воспоминания, немало каких-то конфронтаций и оппонирований (могло ли быть иначе при столь стремительной смене времен?), ругани и обид. Но в подтексте всегда лежала любовь — не роман, сохрани Господь (к сожалению…), а именно любовь. И я рада, что в самые поздние

годы жизни Ростислава Николаевича на обожаемом мною фестивале «Белые столбы» мы встретились, распили бутылку, как в молодые времена, выяснили отношения и признались друг другу в любви.

Между тем, за недоверием к «чужаку-театроведу» скрывалась не только корпоративная солидарность, но причины творческие, принципиальные. Как известно, кинематограф обретал себя, формировал свой язык, искал собственные выразительные средства в полемике с театром. Противопоставление экрана сцене по всем пунктам и позициям (достоверность — условность, единство места, времени и действующих лиц — свободный полет в пространстве, целостная картина в портале сцены — фрагментирование и смена кадров на экране и т. д.) служило краеугольным камнем новорожденной киноэстетики. Слово «театральность» надолго (если не навсегда!) стало для фильма ругательным. Театр казнили за статичность, разговорность, утрировку эмоции и жеста и т. д., и т. п.

К тому же еще советский экран с его всемирно признанным художественным авангардом 1920-х, с его новаторской теорией первооткрывателей Кулешова, Эйзенштейна, Вертова переживал пору печально знаменитого малокартинья: могучее советское многонациональное производство сократилось к концу жизни Сталина до 7–8 единиц выпуска в год (это быта его «установка на шедевр»), причем ведущим жанром стал некий гибрид «фильм-спектакль». Это было ученически заснятое на пленку сценическое представление классических пьес, едва-едва закамуфлированное под кинокартину. Пьесы были замечательные, артисты — великолепны (Пашенная, Бучма, Н. Симонов), но межеумочное зрелище, оторвавшись от живого театра и не придя к киноискусству, подавляло унынием и скукой. Тогда шутили: «Будем ждать Люмьера».

И вот тебе ЧП: в нашем кругу «своих» — «варяг-театровед», возможно еще и со своим уставом! Ведь я была первая, мощный поток гитисовцев (А. Гребнев, Ю. Ханютин, И. Соловьева, М. Туровская и другие) поистине обновил кинокритику позднее, к концу 1950-х. А до меня если и приходили из других отраслей (например, литературоведения), то успели адаптироваться, притереться в сценарной коллегии и редактуре Госкино СССР, как наши амазонки, отважные Людмила Погожева, которая перед войной начинала смелыми статьями о Достоевском в «Красной нови», или Кира Парамонова, в дальнейшем бессменный профессор сценарного факультета ВГИКа. И аспиранты были «киношные»: окончивший ВГИК и уже поработавший в Госкомитете Сергей Дробашенко, Марианна Рошаль-Строева, дочь

двух знаменитых кинорежиссеров.

Ничего, скоро придут к нам выпускники филфака МГУ Леонид Козлов и Ирина Рубанова, в кинокритике засверкают Лев Аннинский и Вера Шитова. Но пока «чужая» я одна…

Так значит от меня «страшный вред»?! Ну, я вам покажу «варяга», — молчаливо грозила я. И поскольку в профессиональном плане была я девушка серьезная, палец в рот не клади, природная отличница-зубрилка, дело было верное.

3. Sturm und Drang

Я поставила своей целью «догнать и перегнать», как гласили тогдашние сталинские лозунги, их, видных специалистов, поначалу в знании материала. Поставить на киноведческие ноги те приемы искусствоведческого и исторического анализа, которым меня обучили в ГИТИСе и аспирантуре. Прежде всего необходимо было освоить кинофонд.

В Институте имелся зал, шли регулярные просмотры по программе плановой работы Сектора кино. Но мне этого было мало, и я наладила поездки в Белые Столбы.

На заданный мне «Кинографом» вопрос, как я стала киноведом (если считать — повторю, — что таковое все же свершилось), отвечу: благодаря поездкам в Госфильмофонд СССР, в наши бесценные Белые Столбы. Счастливейшее время моей жизни.

Там, в убогих, нетопленных, маленьких залах домиков-коттеджей на территории заповедной земли ГФФ, за старенькими монтажными столами, в тамошнем прекрасном архиве и произошло мое приобщение к профессии.

В ГФФ царил строгий подцензурный режим. Заведующий иностранным отделом Г. А. Авенариус, знаток фонда и фанат архивного хранения, держал под запретом всю мировую классику. Сейчас, когда фестиваль «Белые Столбы» вывешивает плакат с изречением Жана Кокто о том, что архив — это «Дракон, который стережет наши сокровища», мне всегда вспоминается красивый, высокий, седой Авенариус, который с любезной улыбкой, разводя руками, отказывает в выдаче какого-нибудь абсолютно невинного американского фильма: «спецхран», не могу ничего поделать…

Думаю, у него был комплекс пушкинского скупого рыцаря: наслаждение обладанием, властью над богатством, недоступным никому, кроме него самого. Во всяком случае, когда после 1953 года ситуация изменилась, «оковы тяжкие пали», он все равно выдавал каждый фильм неохотно, с сожалением.

Однажды он увидел, как рано утром я бреду от станции в Госфильмофонд, буквально утопая в весенних лужах незамощенной тогда дороги (автобуса тоже не было, только пеший ход). Наверное, он пожалел меня, во всяком случае конфиденциально шепнул: «Я вам в зал сегодня пришлю что-то интересное».

Ну, думаю, наверное, «Ниночку» Любича с Гретой Гарбо (по слухам тогдашний эталон «антисоветчины»). Ничуть нет! — «Фантазию» (1940) Диснея, фильм красивый, хотя в ГФФ и черно-белый, трогательно-наивный в своем эксперименте-поиске звукозрительного образа, поток беспредметных узоров на фоне классических музыкальных произведений, — видимо, попал в спецхран по «буржуазному абстракционизму».

Да, это было, это мы пережили. Помню, как весной 1953 года, в преддверьи «оттепели» мы всем Сектором по специальному разрешению добились просмотра в Белых Столбах второй серии «Ивана Грозного», строжайше запрятанной после разноса в постановлении ЦК 1947 года. Оформлялось в тайне, по спискам, только на месте, на вывоз ни за что! В Секторе не все видели фильм. Были потрясены. Ехали назад в полном молчании.

Правда, нравы ГФФ быстро изменялись и смягчались вместе с «оттепелью». Сменивший Г. А. Авенариуса (он безвременно скончался) А. И. Александров наоборот обожал открывать и показывать ранее засекреченное, радовался, что в залы рвется молодежь. И мы рвались — это были прекрасные дни! Смотрели мировое кино, по 4–5 копий в день. Работа была нелегкая, с Павелецкого выезжали в семь утра, пока добирались и кидались в зал, смотрели и во время обеденного перерыва (спасибо добрым фильмофондовским девушкам-механикам, они всегда — даже сейчас! — идут навстречу). Враги были усталость и сон, готовый сморить даже на Орсоне Уэллсе или Дрейере. Помню, как Инна Соловьева (это еще одно открытие глубокого и умного автора) изобрела способ «быть в форме», то есть долго глядеть на экран, не уставая: оказывается, надо все время есть, жевать, тогда не засыпаешь; и хотя с продуктами в советское время всегда было туговато, мы набирали из дому бутерброды, термосы с кофе и чаем, в темноте передавали друг другу — помогало!

Пересмотрели весь неореализм, увлеклись Куросавой, «Расемон» и «Семь самураев» были наши «хиты». Часто смотрели фондовые копии еще без дубляжа или субтитров. Помню, влюбились в «Земляничную поляну», смотрели несколько раз, по-шведски не зная ни слова. Сами придумывали текст диалогов. И когда увидели с переводом, разочаровались: считали, что в нашей воображаемой фонограмме было содержательней.

После «Иванова детства» Андрей Тарковский со своей группой тоже часто ездил в Столбы. Он принадлежал к тому типу режиссеров, которых еще во Франции при Андре Базене называли «фильмотечными крысами», то есть фанатами архивного кино — ни мало ни много среди них Трюффо, Годар, Риветт, все из нашего цеха, из критиков. Я придаю огромное значение «насмотру» для всех кинематографических профессий. Не верю Феллини, когда он, кокетничая, заявляет, будто не видел ни Бергмана, ни кого-либо, кроме мейнстрима муссолиниевских времен. Не верю, потому что и в биографических текстах его проскальзывает знание, да и культура фильмов никак не от Кармине Галлоне, любимца дуче. И разве трудно распознать безупречного знатока классического Голливуда в суперсовременных лентах «кино-вундеркинда» Квентина Тарантино?

Практику в Белых Столбах (идеальный вариант — постоянная работа) считаю самой лучшей и необходимой школой для киноведа.

И для себя, естественно, тоже. Методично, картина за картиной, отсматриваемые шедевры мирового кино завершили мое приобщение к искусству экрана в виде горячей, преданной и негасимой любви.

Но при всем восторге перед творениями великих с самого начала моего штурма фильмохранилища я атаковала отечественную кинокладовую. Подряд, начиная с одночастевок-агиток, все, что сохранилось. Так прочесала весь наличествующий в ГФФ корпус советского немого кино.

Конечно, это было здорово, полезно, и на заседаниях мне уже удавалось «поправлять» своих старших коллег по Сектору, подсказывать имена (в которых была сильна) и даже даты (в которых была и остаюсь слаба). Окружающие меня насчет «варяга-театроведа» попритихли, иногда смотрели даже с некоторым испугом: откуда, дескать, она всего этого набралась!? Да из Белых Столбов, дорогие!

Правда, здесь же таилась некоторая моя серьезная профессиональная промашка: полностью доверяя картотекам и справкам, а с начала 1960-х буквально не расставаясь с начавшим публиковаться каталогом «Советские художественные фильмы» (до сих пор считаю его лучшим фильмографическим справочником, а на «дискурсные» советские аннотации под картинами внимания не обращаю), я знала только фильмы, вышедшие в свет, да несколько официально упоминавшихся снятых с проката (скажем, «Строгий юноша» Роома или «Закон жизни» Столпера ну и, конечно, «Бежин луг» Эйзенштейна). В

какой-то статье даже брякнула глупость, что закрытых фильмов в истории советского кино (речь шла, разумеется, о ранних десятилетиях) совсем мало, потому что в процессе производства уже проходила фильтрация. Замечательная книга Евгения Марголита и Вячеслава Шмырова «Изъятое кино», выйдя уже в постсоветское время и опубликовав списки «полочных» картин 1924–1953 годов, послужила для меня и предметом восхищения и живым укором. В частности, вот почему я считаю себя плохим киноведом — потому что не я написала эту книгу, а 30 лет тому назад, штурмуя фильмографию, не задумалась о том, что не попало в списки и аннотации.

Повторю, что интерес мой с самого начала сосредоточен был именно на отечественном кино. И неслучайно.

Еще в ГИТИСе я считалась «западницей», то есть особенно прилежно изучала французский театр, продвинула язык, которым занималась с детства, переводила пьесы, писала диплом по Франции. Перелом произошел перед аспирантурой. Один из наших профессоров, человек редкостного таланта Б. В. Алперс (кстати сам кинокритик 1920–30-х), не жаловал студентов-«западников» и меня в особенности, объясняя это так: «Вы никогда не были в чужой стране, не видали ее театра — как же вы сможете понять его, писать о нем?» — «Да, но Щепкина мы тоже не видели, однако пишем же!» — возражала я. «Тень Щепкина витает в кулисах, это совсем другое, здесь живет душа Щепкина», — убеждал Алперс.

Я задумывалась. Действительно, «железный занавес» опускался все плотнее, попасть за границу не оставалось никакой надежды, дилетантом быть не хотелось. И пусть в кинематографе положение совсем иное и феномен достоверности экрана дает уникальный «эффект присутствия», все-таки отечественное, нас окружающее, нас породившее, — ближе, оно — наш долг, и здесь мы свободны, уверенны.

Потому-то в Белых Столбах я подтвердила для себя специализацию отечественного кинематографа. И от первенцев послеоктябрьского кинопроизводства, от беспомощных и жалких скороспелок типа «Уплотнение», от «Красных дьяволят» Ивана Перестиани, за которыми угадывался какой-то более глубокий профессиональный пласт, нежели стилизация-пародия на американские приключенческие, я двинулась хронологически назад, в дооктябрьскую пучину.

Решила соединить свои постреволюционные штудии с изучением того самого презираемого и осмеянного авангардом частновладельческого «киношки», по поводу занятий которым даже и специалисты-историки делали много оговорок, едва ли не

извинялись — например, в фундаментальной книге Семена Сергеевича Гинзбурга «Кинематография дореволюционной России», которую он писал у нас в Секторе, бесценной по насыщенности материалом, немало стыдливых оговорок, извинений и объяснений (от чего не свободна и моя собственная более поздняя книга «На рубеже столетий»). Не забудем, что время расцвета русского частновладельческого кино в советской историографии именовалось по М. Горькому «самым позорным и постыдным десятилетием в истории русской интеллигенции». И очень, очень далеко было до нашего сегодняшнего умилительного «Серебряного века».

Мне же в Белых Столбах посчастливилось прикоснуться к совсем иному кинематографу, нежели «буржуазная, коммерческая, оглупляющая киношка». К миру энтузиастов, влюбленных в свое молодое дело, то ли изгоев (по поводу «вреда» от кино шли острые споры), то ли кумиров («короли» и «королевы» экрана), к товарищеским сообществам первых киногрупп, романтике и поэзии экспедиций.

Это — благодаря Вере Дмитриевне Ханжонковой, вдове первопроходца А. А. Ханжонкова, которая после смерти мужа получила приют и место во вновь организованном Госфильмофонде. Кинематографистка *ab ovo,* монтажница, сценаристка, режиссер, она помогла государственному фильмохранилищу привести в порядок остатки дореволюционного кинонаследства, опознать и идентифицировать ленты. Вера Дмитриевна не жалела времени, удовлетворяя мое настырное любопытство, рассказывала множество увлекательных сюжетов, о которых теперь не прочтешь и ни от кого не услышишь — память у нее была отличная. Более того: рядом со мной сидя за монтажным столом, она смотрела, комментируя почти каждый кадр картин Е. Ф. Бауэра, которого боготворила, и заразила меня своей любовью к замечательному мастеру и человеку — Бауэр не был еще в почете, как сейчас, был едва ли не забыт. Про Александра Алексеевича Ханжонкова всегда говорила с восторженной влюбленностью, словно та маленькая монтажница-дурнушка Верочка Попова в большом Торговом доме «А. Ханжонков», которая и помыслить не могла, что ей выпадет жребий стать супругой развенчанного революцией хозяина-вдовца, пройти с ним вместе долгим путем унижений и лишений. Никогда не жаловалась. Не рассказала, как бедствовали они в последние месяцы жизни Ханжонкова, когда после освобождения Ялты от гитлеровцев местные власти подозревали его, старика на инвалидном кресле, в сотрудничестве с оккупантами, лишили продовольственной карточки, и он едва ли

не побирался. Об этом я узнала уже в наши дни в Ялте.

В интерпретации Веры Дмитриевны кадр имел не только зафиксированное итоговое решение, но и прошлое, как бы на глазах рождался. Вот это и есть школа киноведения! Именно — киноведения, а не кинокритики, в чьей орбите — законченное произведение, результат. У Веры Дмитриевны кинолента обретала еще одно — третье — измерение. Подключалось закадровое пространство, «кулисы» экрана, павильон, осветительные приборы, натура — как делается фильм. Заглядывая сейчас в записи (к счастью, они сохранились, хотя и в трудноразборчивых карандашных каракулях) этих удивительных просмотров, находя трогательные детали, которые, пожалуй, никому теперь больше не известны, — думаю, как мне повезло! Под влиянием Веры Дмитриевны я стала писать о Вере Холодной, в дальнейшем специально занималась творчеством Бауэра. И очень жалею, что не сумела перенять это абсолютно органическое, непосредственное видение кинокадра в его объеме, в процессе его зарождения и создания.

И еще одной потрясающей вдове обязана я своей школой профессии. Это Пера Моисеевна Аташева, вдова С. М. Эйзенштейна.

Дело было так: в Секторе кино мне дали тему «историко-революционный фильм» — естественно, она упиралась в «Стачку», в «Потемкина», в «Октябрь».

Это сейчас кажется, что всегда существовало целое море литературы об Эйзенштейне, но ничего подобного в мое время не было. Единственный сборник статей самого мастера, составленный Р. Н. Юреневым, в корпусе комментариев содержал преимущественно перечисление ошибок и заблуждений («монтаж аттракционов», «интеллектуальное кино» и др.). Несколько довоенных статей и публицистика, иностранные монографии, среди которых обруганная сильнее всех одиозная Мэри Ситон — вот чем можно было располагать во второй половине 1950-х. Ругани я не верила — опыт кампании по борьбе с «безродными космополитами» многому научил, не говоря уже о постановлении ЦК, где изничтожалась гениальная вторая серия «Ивана Грозного». Что делать? Как быть? Прошу помощи у Перы Моисеевны, наследницы Эйзенштейна, хранительницы его архива. Архив еще не был сдан в ЦГАЛИ.

Она жила тогда на низком первом этаже дома № 23 по Гоголевскому бульвару, в глубине двора, в типичном советском подъезде. Комнаты, сплошь заставленные книжными полками и заваленные бумагами, были сырыми и холодными, дуло из углов. Но всегда накрытый белоснежной скатертью стол, любимые

конфеты хозяйки «Раковые шейки», баранки, буквально на входе любого посетителя: «Не хотите ли чаю?» и сама хозяйка, женщина исключительного обаяния и ума, — вот что создавало атмосферу дома. Это была квартира «персонально Аташевой», потом, и у нее на Смоленском, где для нее с трудом «выбили» отдельную двухкомнатную (впоследствии музей С. М. Эйзенштейна) было больше «видимого» Сергея Михайловича, его раритеты, всякие диковинки. На Гоголевском в интерьере утлом, убогом, нищем жила необыкновенная женщина и витал дух гения Эйзенштейна.

Все было неброско, чрезвычайно скромно, словно бы спрятано. Но все, что я просила, немедленно откуда-то доставалось. Щедро, охотно. Ну уж и я здесь не дремала. Я в принципе если не «фильмотечная», то настоящая «архивная крыса», к тому же еще в ГИТИСе воспитанная в преклонении перед документом. Больше всех занятий я люблю архив, я замираю от волнения и нетерпения, открывая архивное дело; теперь мое любимое место в Москве — это невзрачный желтый дом с зарешеченными окнами близ метро «Водный стадион» и его тесный читальный зал с заповедными папками-описями, этими кодами несметных сокровищ. А тут еще архив *«au naturel»,* в домашних условиях, без всяких пропусков и расписок, бумаги из рук Сергея Михайловича, его почерк, его рисунки! Разумеется, я читала и скоропалительно конспектировала не только то, что касалось моего «историко-революционного» планово-институтского задания, а все, что мягко и тактично доставала мне из закромов хозяйка, терпеливо перенося мое почти ежедневное торчание у себя перед глазами. И каждый день поила меня крепким чаем с карамелью «Раковые шейки». А ведь на что могла быть ей «нужна» какая-то неведомая девица? Бесконечное спасибо Пере Моисеевне за всю мою прошлую и оставшуюся жизнь вблизи кино!

Итак, к основным объектам киноведения — к фильмофонду и к киноархиву — я могла себя считать приобщившейся. Опыт, обретенный в молодости, служил мне в дальнейшем всегда. И, естественно, давал мне определенную профессиональную уверенность.

Дела мои (так называемая «карьера») шли неплохо. С 1956 года — это я узнала сейчас из «Кинографа» (№ 7. С.59) — начала регулярно печататься по кино (первая газетная рецензия была на «Отелло» С. Юткевича), с 1961-го выходили у меня уже и книги по кино. И хотя вроде бы завоевано было «имя», театроведческим прошлым меня иной раз продолжали попрекать. Помню, как на каком-то обсуждении фильма в Доме кино критик Н. Н. Кладо, лихой оратор и отчаянный спорщик, не согласившись с каким-то

моим высказыванием по поводу обсуждаемого фильма, заявил: «Это типично: кто попадает в кино в позднем возрасте, в нем не разбирается». Мне было 27 лет, я обиделась и ответила нечто вежливое, вроде, дескать, можно родиться прямо в киноаппаратной от преждевременных родов, но если не дано, так ничего не поделаешь.

А между тем ведь в каком-то смысле он был прав! В смысле внедренности «внутрь» фильма, приобщенности к кинопроизводству — к созданию художественного произведения способами, которые веками исподволь накапливались в истории искусств и на рубеже XIX–XX веков и, соединившись, произвели такой феерический взлет. Ну разве, скажем, выбор натуры, то есть включение природы в «состав киногруппы», не есть нечто новое, специфическое? Скажете: живописец испокон веков выбирает натуру. Но ведь здесь совсем другое дело, здесь десятки «натур», мозаика схваченных фрагментов природы, которые сольются и дадут авторскую картину мира. А сам исконно монтажный принцип киносъемки микро-эпизодами, в последовательности не сюжетной, а предложенной производством — не вносит ли он свои эстетические коррективы в мастерство актерского переживания, когда ты сначала играешь смерть героя, а через месяц болезнь? А что уж говорить о кинотехнике, о свете, о монтажной склейке?

Признаюсь: считаю себя плохим киноведом прежде всего потому, что не освоила процесс создания фильма на необходимом профессиональном уровне. Не полюбила съемки, признаюсь в этом с горечью и откровенно. Ездила немало, бывала и у Марлена Хуциева на «Заставе Ильича», и у Г. М. Козинцева на «Короле Лире», и у Эльдара Рязанова на «Стариках-разбойниках», и на дальних студиях, писала репортажи для газет, наверное, даже броские, но все это было *журналистское,* а не *киноведческое.*

И вот сейчас, на склоне дней, будучи профессором-перепрофессором, автором-переавтором многих книг, я пишу статью о Юлии Яковлевиче Райзмане, высокочтимом мною режиссере, одном из героев моей давней книжки «Портреты» и смотрю документальный фильм Нерсеса Оганесяна «Долголетие». Смотрю и до слез завидую. Там есть удивительные «съемки съемок», сделанные скрытой кинокамерой. Например, уличная сцена из «Странной женщины». Ирина Купченко в роли героини объясняется с молодым человеком, идя по тротуару параллельно рамке кадра, а перед ними, точнее, сопровождая их вместе с камерой, пятятся назад сам режиссер-постановщик и оператор Н. Ардашников. Райзман вышагивает обратным ходом абсолютно серьезный и сосредоточенный, вид у него смешной,

трогательный. Или еще рабочий момент «Нашего современника»: разговор героя фильма начальника стройки Губанова с девушкой из общежития Зойкой. Райзман, простуженный, в какой-то меховой шапке входит в декорацию вместо импозантного Игоря Владимирова и проходит с актрисой сцену. Оказывается, он прекрасный актер! Во всяком случае и для нас, зрителей документального фильма, и для партнерши актрисы Нины Гуляевой он, некрасивый, носатый («муравей глазастый», как чудно назвал его А. Кончаловский) убедительнее в своем мужском обаянии, чем красавец-актер, сменивший режиссера для дубля.

Разумеется, это только детали, эмоции, но Райзман предстал для меня чуть иным, чем тот, о котором я писала в своей книге «Портреты», много общаясь с дорогим мне Юлием Яковлевичем, взяв у него десятки интервью. А на съемках не видала… Что уже говорить о методе режиссера, о многосторонности его функций в процессе работы над картиной, если воочию не видишь свой объект «в действии»? Конечно, это касается и актера.

Важнейшее требование к начинающему киноведу: он обязан пройти хотя бы один фильм от начала до конца производства.

Правда, здесь таится соблазн — самому киноведу «переметнуться» в так называемую «творческую профессию» (как будто киновед — не творческая!). Такие неприятности произошли, как известно, с замечательными кинокритиками, учениками Андре Базена, Трюффо и другими; у нас огни режиссуры сманили Галину Долматовскую и Олега Ковалова. Но тот, кто выстоял в павильоне наблюдателем, свидетелем и аналитиком, тот и есть настоящий киновед.

4. Коротко о дальнейшем. Предварительные итоги

Катились годы, наращивалась библиография, но в ней, уже собственно киноведческой, в конце 1960-начале 1970-х происходили изменения.

Поначалу вынужденные. Дело в том, что за подписание коллективных писем в защиту осужденных писателей Андрея Синявского и Юлия Даниэля и авторов «Белой книги» Гинзбурга и Галанскова я была исключена из КПСС (куда сдуру поступила в ГИТИСе), что тогда было чем-то вроде гражданской смерти. Проехалось и по мне, хотя иные мои друзья пострадали больше. Так, например, моих «подельников», талантливых ученых Леонида Пажитнова и Бориса Шрагина, вышвырнули из Института, а меня оставили, хотя понизили в должности и

зарплате, не выпускали за границу и т. д. Жаловаться не буду — противно, когда сейчас многие, также и всем известные конформисты, повествуют с трибун о гонениях на них или рисуют себя «правозащитниками»! Тем более, что получилось со мной по пословице «не было бы счастья, да несчастье помогло».

Сектор кино готовил многотомное издание «История советского кино», работа была поставлена на широкую ногу, с привлечением авторов из всех союзных республик, с командировками и конференциями в столицах и т. д. Я была членом редколлегии, автором ряда основных статей первого тома — «Немое кино» и др. Будучи в «черном списке», я по тогдашним нормам не могла участвовать в таком ответственном коллективном труде (видимо, чтобы не заражать других своим тлетворным влиянием), меня из многотомника выгнали и посадили за индивидуальную монографию «на боковую тему».

Вот тогда я смогла «законно» (то есть по институтской планкарте) заняться тем, чем увлеклась еще в госфильмофондовский период — дореволюционным русским кино. Так сложилась книга «На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910-х годов», опубликованная не без трудностей в издательстве «Наука» в 1976 году.

Это было уже не «чистое киноведение». Отталкиваясь от новорожденной кинематографии, автор пытался включить экран в панораму художественной культуры начала XX века, точнее, в вертикальный «срез» ее от вершин Блока и Бунина до бульварной литературы и массового чтива. Здесь, в этой пестрой книжке, были для меня заложены проблемы, в которых я стараюсь разбираться и по сей день. В первую очередь — кино и массовая культура.

С любовью к поруганному и презираемому послеоктябрьской авангардной элитой «не-до-кино», в котором виделась мне поэтическая бауэровская «камера-Муза», соединилась давно волновавшая меня загадка восприятия: почему то, что нравится мне и моим единомышленникам (например, «Блоуап» Антониони), совершенно не нравится публике и проваливается в прокате, а то, над чем я смеюсь (например, «Трембита» Свердловской студии или мексиканская «Есения»), собирает стомиллионные сборы?

Тут и пошло-поехало: социология успеха, типы рецепции, фольклорные архетипы, теории клише и т. д., и т. п. Замечу, что вопросы массовой культуры в советское время были областью большой демагогии и пристального надзора — так в подзаголовке моей книги слова «массовая культуры» были стыдливо заменены

«массовым искусством». И до сих пор в отечественном искусствоведении и культурологии царит в этой сфере большая неразбериха.

В это время — в начале 1974-го — вышло правительственное постановление об открытии самостоятельного научно-исследовательского киноинститута. Из старой alma mater, где кино по эйзенштейновскому ручательству вошло в семью академических художеств, киноведы уходили в приготовленный для них особняк в Дегтярном, бывшую оперу Зимина.

Я осталась — побоялась «ведомственности» нового заведения, не хотела расставаться с завязанными социологическими и культурологическими проектами, выражаясь сегодняшним языком. Осталась и поистине плеяда талантов: Юрий Богомолов, Анри Вартанов, Виктор Демин, Александр Липков, Ирина Рубанова, Манана Андроникова не покинули наши пенаты. Вскоре вернулся Валентин Михалкович.

Был срочно организован некий «заместитель» Сектора кино — Сектор художественных проблем средств массовой коммуникации. 4 февраля 2004-го он отмечал свое 30-летие. Я работала там, потом в Секторе культурной политики, сейчас — в Отделе социологии художественной жизни, то есть продолжала попытки комплексного изучения культуры.

Скучала ли без «чистого кино»? К счастью, не приходилось. В оперативной критике и журналистике занималась только киноискусством. Новое время, покончив с «черными списками», позволило мне работать в пресс-корпусе на международных кинофестивалях, курировать киноретроспективы в зарубежных странах. Написала я по заказу нью-йоркского «Иппокрени-Букс» объемистую «Историю советского кино», дважды там изданную и переведенную в Японии. Русская версия, исправленная и дополненная, к большой моей грусти зависла в санкт-петербургском издательстве[48]. Главное же: когда исчез шлейф моей «неблагонадежности», уже в 1990-х, меня допустили к преподаванию в учебных заведениях. До того историю отечественного кино я читала (правда, с самого их основания) только на Высших курсах сценаристов и режиссеров, которые тоже отмечают в 2004-м свой юбилей — 40-летие. Теперь же я читаю и историю мирового, и историю отечественного кино в РГГУ и ГИТИСе, ныне РАТИ.

Читаю театроведам — вот вензель судьбы! Но это совсем другие театроведы, нежели те кино-неучи, чей кино-тезаурус 1940-х годов исчерпывался Диной Дурбин и «Золушкой». Это завсегдатаи Музея кино, собиратели коллекций кассет, это одаренные критики — почти зрелые профессионалы. И мне часто

удается «переманивать» их в кино.

И все же по моим понятиям истинный киновед — тот, кто не «бегает» ни в культурологию, ни в стилистику балагана, а преданно сидит на кинофонде, старом и сегодняшнем. Тот, для кого фильм — это собственная жизнь от рождения до печатания нового тиража, поскольку пленка недолговечна.

В РГГУ мне предложили прочесть курс «Введение в киноведение». Если Господь даст силы, постараюсь вложить в него и свою любовь, и свои сожаления.

«Шедевром может быть только христианское произведение искусства» (интервью)

Впервые опубликовано в журнале «Виноград» (2006. № 2).

— Нея Марковна, вы — православный человек еще с советских времен. Расскажите, пожалуйста, о вашем пути в Церковь. Я знаю, что ваша святая — Анна Кашинская. Были ли в вашей жизни ситуации, когда вы явно чувствовали ее поддержку и помощь?

— Я родилась в семье интеллигентной, но по комсомольско-советскому складу жизни типичной для 1920-х годов. Моя мама — девушка из Кологрива, из деревни Большая Пасьма Костромской области — выросла в традиционной русской семье. Ее сестра была матушкой, муж которой — кологривский священник — погиб в 1937–38 годах. Но у нас в Москве об этом речи не было, и хотя мама — Вера Васильева — окончила Кологривскую гимназию и в ее матрикуле по Закону Божьему стоит «пять», все иконы в доме были спрятаны. В нашей семье я никогда не слышала никакого богохульства, и хотя отец мой был еврей из житомирских интеллигентских кругов, не было ни антисемитизма, ни антиправославия.

В детстве, когда мы жили в доме на Тверской, у нас всегда останавливались странницы-богомолки, которые ходили, как они говорили, «в Почаеву Лавру». И это несмотря на то, что мои родители состояли в ВКПб с 1918 года. Таким образом, на фоне всех этих комсомольских устоев наш домашний быт включал в себя и другой пласт жизни — с обязательной рождественской елкой, купленной у нэпмана, с окороком и крашеными яйцами на Пасху. Эта атмосфера советского быта, который вовсе не пренебрегал хотя и секуляризованными, но православными обычаями, была типичной для всей интеллигентской среды той эпохи. Православие, не называя себя, жило подспудным пластом не только в сознании людей, но и в форме сохранившейся обрядности.

Впоследствии мы переехали в Сивцев Вражек, неподалеку от которого в Филипповском переулке была маленькая церковь. Туда, еще будучи детьми, мы бегали слушать церковное пение, поскольку войти в храм было невозможно. Вообще, сколько я себя помню, меня постоянно тянуло в храм. Это почти неосознанное стремление в Церковь я считаю куда более важным фактором моего пути к вере, чем какое-то рациональное приятие

Православия. Мое обращение к Богу происходило скорее на эмоциональном уровне. Я всегда чувствовала, как это ни громко звучит, призвание — то есть Призыв Господа. В свое время меня поразило житие Марии Египетской — тот момент, когда она случайно оказалась в храме и услышала призыв Богородицы, что и перевернуло ее жизнь. Конечно, у меня не было такого персонального послания, но я чувствую себя призванной, и по-настоящему хорошо мне бывает только в храме.

В моей жизни был и ряд судьбоносных событий, которые я связываю с моим продвижением к Богу. В 1954 году, когда я летом отдыхала в Абрамцеве, в доме отдыха Академии наук, нас повезли на экскурсию в Загорск. Как только мы выехали, началась страшная буря: по обеим сторонам железной дороги валились огромные деревья, рвались электрические провода, хлестал ливень, сыпались камни. Наш путь от железнодорожной станции до Троице-Сергиевой Лавры был по-настоящему ужасен: мы прорывались сквозь потоки воды, нас сбивал с ног ураганный ветер… И когда мы наконец буквально «вломились» в храм (тогда как раз шла Божественная Литургия), то, может быть, по контрасту атмосферы сосредоточенного спокойствия в храме и бушующей стихии на улице я почувствовала какое-то необыкновенное просветление и умиротворение. В этот момент я сказала себе: «Я буду здесь!»

Однако покрестилась я только в 1971 году (то есть спустя более пятнадцати лет!). Попытаюсь объяснить причину столь позднего решения покреститься. Поскольку мой отец погиб, будучи в Московском ополчении под Смоленском, то в одно из празднований Дня победы из патриотических чувств и в память об отце я, уже будучи студенткой ГИТИСа и, как и все, комсомолкой, написала заявление в партию. Но на первом же партийном собрании моя вера в непогрешимость комсомольской идеи сильно пошатнулась: на нем прорабатывали постановление 1946 года об Ахматовой и Зощенко. Я преклонялась перед гением Ахматовой: с ее творчеством я была знакома через моих друзей — Зою и Колю Томашевских, у которых Анна Андреевна долго жила. Они наизусть читали мне «Поэму без героя». Это был мой первый самиздат: я записывала стихи Ахматовой в школьную тетрадь, читала их подругам…

Так вот, побывав на партийном собрании, где клеймили Ахматову, я тотчас же в негодовании понеслась к моему учителю — режиссеру Абраму Марковичу Эфросу с одним-единственным вопросом: как он мог, не предупредив меня о том, что происходит на партийных заседаниях, позволить мне вступить в партию? Но разве мог в то время кто-либо остановить другого, желающего

вступить в ряды партийной организации?.. Именно эта партийность и сковывала мою свободу: я чувствовала, что партийная идеология и Православие несовместимы. Но как только меня в 1968 году исключили из партии, я начала сознательно готовиться к Крещению — читать, насколько это было доступно, богословскую литературу.

Крестил меня отец Димитрий Дудко у себя дома. Это было 25 июня 1971 года — в день памяти святой Анны Кашинской. Согласившись взять при Крещении имя Анны Кашинской, я еще не знала, кто она, каков ее подвиг в Церкви. Впоследствии выяснилось, что, во-первых, она — святая Анны Андреевны Ахматовой, и как-то, придя в гости к Томашевским, я увидела в комнатке, где ночевала Ахматова, икону-олеографию Анны Кашинской (таким образом, с Ахматовой меня связывает и общая покровительница). Во-вторых, когда я познакомилась с житием Анны Кашинской и побывала в Кашине у ее мощей, то эта святая поразила меня своим примером добродетели. Ее подвижничество заключалось не в борьбе и явном геройстве, а в смирении, долготерпении и тайном подвиге мученичества. Вот эту скромность, несопоставимую с масштабностью подвига, я необычайно ценю в ней. И конечно же, я постоянно чувствую ее помощь. В университетском храме Святой Мученицы Татианы, куда я часто хожу, есть потрясающая икона Анны Кашинской, и молясь ей, я постоянно ощущаю ее поддержку в жизни.

— Нея Марковна, вы, как и многие люди культуры, которые в советскую эпоху были обречены на несвободу в своей деятельности, конечно же, неоднократно сталкивались в лучшем случае с непониманием со стороны официальных законодателей мысли и партийных функционеров. На фоне господствующей идеологии русская интеллигенция была вынуждена спасаться, создавая вокруг себя полуподпольный и замкнутый оазис мысли. Какова была духовная атмосфера интеллигентских кругов во времена советской власти? Я знаю, что вы в свое время выразили протест против известного процесса Синявского и Даниэля, подписав в их защиту коллективное письмо многих деятелей культуры. Расскажите, пожалуйста, как это было.

— Мне повезло: в среде тех людей, которые во многом сформировали мое мышление, было очень раннее осознание страшной несправедливости строя, понимание того, что не Сталин, а Ленин был первым злодеем России, что не 1937-й, а 1917 год открыл самую кровавую страницу в русской истории… Обо всем этом додумывались в бесконечных разговорах. Например, я очень дружила с Дмитрием Владимировичем

Сарабьяновым, известным искусствоведом, ныне — академиком. Тогда он был заместителем директора Института истории искусств, где я работала. Поскольку институт тогда находился на Пятницкой, а мы жили неподалеку, то, возвращаясь с работы, мы часто гуляли по московским бульварам и Замоскворечью: во время этих прогулок мы и обсуждали вопросы религии и культуры, историософские проблемы, наконец — трагизм исторического пути России. Я очень хорошо помню, как в одной из таких бесед (до сих пор перед глазами стоит памятник Гоголю, у подножия которого это произошло) мы впервые произнесли вслух, что началом всех бед России был день 25 октября 1917 года. И это понимание пришло к нам, поверьте, очень рано — в каком-нибудь 1954 году!

Вообще большинство людей из среды творческой интеллигенции внутренне отпало от советской системы очень рано, и к моменту перестройки ни для кого не были неожиданностью те чудовищные факты о деятельности советской власти, которые стали известны всем и каждому. С другой стороны, справедливости ради нужно сказать и то, что интеллигенция — круг очень многочисленный и дифференцированный по своим взглядам, и мои характеристики не могут быть исчерпывающими. Но большинство людей моего круга прошли вместе со мной путь осознания того, насколько ущербно существование советского человека в безбожном мире. Многие из тех, кто пришел к Крещению, подходили к этому сознательно и с чувством величайшей ответственности. Мы все, конечно, читали Бердяева, вели философские и богословские беседы. Были среди нас и такие, кто остановился в своих духовных поисках, замкнувшись на чисто социальных или историко-культурологических аспектах в осмыслении путей России. Однако сам контекст этих интеллигентских исканий создавал некое активное духовное поле, в котором можно было существовать.

Процесс Синявского и Даниэля — тоже очень важный момент для понимания духовной атмосферы той эпохи. Исключительную роль в жизни интеллигенции играло тотальное распространение самиздата (настолько тотальное, что — как потом выяснилось — он был доступен всем, от деятелей ЦК до студентов). И конечно же, все из нашего круга читали и Николая Аржака (Даниэля), и Абрама Терца (Синявского). В 1965 году их арестовали, и начался этот процесс. Когда мне предложили подписать письмо в их защиту, я, конечно же, согласилась и, хотя меня только что приняли в Союз писателей и такая манифестация протеста могла повлечь за собой много неприятностей, я не видела в этом ничего

героического. Скорее наоборот: когда я увидела перечень имен тех, кто подписался под письмом (среди них были Константин Паустовский, Виктор Шкловский и многие другие), меня стали одолевать сомнения, не будет ли нескромно с моей стороны ставить себя в один ряд с такими величинами. Это было знаменитое «письмо шестидесяти двух». Оно было очень репрезентативным, хотя текст был глупейший: Синявский и Даниэль совершили ошибку, но мы берем их на поруки… Как объяснил мне впоследствии Лев Копелев, который составлял этот текст, никто не надеялся, что их выпустят на свободу, целью же письма была сама акция протеста интеллигенции против советских методов воздействия на творческий процесс.

Конечно же, вскоре нас начали «прорабатывать». Но я считаю, что лично ко мне советская власть отнеслась лояльно. Мне просто указали на недопустимость такого поведения, однако с работы не выгнали. В 1968 году начался второй виток этой истории, когда мы подписали письмо уже в защиту Галанскова и Гинзбурга, которые вынесли все подробности процесса Синявского и Даниэля в западную прессу. Тогда уже меня исключили из партии и, как вы догадываетесь, никаких сожалений по этому поводу я не испытывала.

Вся эта история, несомненно, была важнейшим этапом духовного раскрепощения интеллигенции. Она послужила поводом для каких-то естественных движений души, пробуждения совести, ответственных внутренних решений; многим она открыла глаза на истинную сущность и стиль советской системы.

— Вопрос к вам как к специалисту по истории и философии киноискусства. В некоторых православных кругах существует точка зрения, что кино — массовое искусство, служащее в значительной степени на потребу развращенных обывательских вкусов. Что вы можете сказать по этому поводу? Совместимо ли кино с этикой христианства? Какова специфика киноискусства по сравнению с другими видами искусств?

— Разговоры о кино как о жанре, который не способен вместить в себя истины христианства, — предубеждение и ошибка. Это все равно, что говорить о вреде литературы для человечества. Кино, начиная с момента своего внедрения в жизнь, стало всеобъемлющей визуальной культурой, несопоставимой по своему масштабу и силе воздействия ни с каким видом искусств. Кино — один из языков культуры, который сам по себе нейтрален. Вопрос лишь в том, о чем говорит этот язык.

Также, как в литературе есть Достоевский, а есть низкопробные авторы, как в музыке есть Бах, а есть попса, так и в

кинематографе: Тарковский или Феллини существуют наряду с поверхностными сериалами. Само кино как эстетическое средство — великое техническое изобретение человечества. К сожалению, в современной жизни и кино, и телевидение в своей значительной части ориентированы на массового потребителя. И иначе они не смогут существовать. Но кино, в отличие от телевидения, очень быстро нашло возможность в то же время и отмежеваться от масскульта тем, что создало целый пласт великой духовной культуры, доступной лишь избранному зрителю с определенными интеллектуальными запросами, способному воспринимать многоплановость и глубину киноязыка. Кинематограф создал поистине великие шедевры искусства, в том числе — и христианские.

— Скажите, что для вас является критерием принадлежности того или иного произведения киноискусства к христианской культуре? В чем именно может проявляться православное миросозерцание художника, стремящегося включить в творчество христианское измерение?

— Вне всякого сомнения, поистине христианской глубиной обладают картины Андрея Тарковского. Несмотря на то что, скажем, в «Жертвоприношении», где присутствуют элементы восточных верований, контекст религиозных аллюзий может показаться уж слишком широким для православного мировосприятия, а в «Андрее Рублеве» путь святого иконописца сопровождается картинами колоритного татарского быта или сценами языческих игрищ, — несмотря на это, духовная устремленность Тарковского, его чувство личной ответственности, напряженность поисков безошибочно свидетельствуют об истинно православном миросозерцании. Позиция киноведа, который занимается буквализмом, пытаясь прямолинейно толковать как отступление от Православия любые попытки режиссера включить в свою картину широту жизни, воссоздать ее во всей целостности, как мне кажется, говорит об ограниченности взгляда, о поверхностности его подхода к искусству.

Моя личная презумпция такова: шедевром может быть только христианское произведение искусства. Для меня, например, Эйзенштейн — однозначно христианский художник. И не только во второй серии «Ивана Грозного», где он прямо проповедует христианские истины: нужно быть слепым, чтобы не видеть ужас черной мессы или одухотворенность Владимира Старицкого. Но я убеждена, что даже и такие фильмы Эйзенштейна, как «Броненосец „Потемкин“» или «Октябрь», снятые на советскую тематику, обладают тем не менее той глубиной осмысления

действительности, которая очень близка по духу христианскому мироощущению.

Чтобы прояснить мою мысль, скажу следующее: каждый сколько-нибудь великий ученый в определенный момент своих научных поисков подходит к той черте, за которой он вынужден признать существование Бога. В противном случае его исследования зайдут в тупик. Точно так же и в искусстве: любой художник, стремящийся по-настоящему глубоко проникнуть в ткань жизни, в природу человеческой души, в смысл существования, не может обойти стороной те метафизические вопросы, которые могут возникнуть только в христианском контексте. Настоящим шедевром можно считать только то произведение искусства, которое говорит о Боге.

Беседу вела Александрина Вигилянская

НЕЯ ЗОРКАЯ
ВОСПОМИНАНИЯ О ДРУЗЬЯХ И КОЛЛЕГАХ

Илья

Впервые опубликовано в сборнике «Илья Авербах. Памяти человека и художника» (Л.-М., 1987).

Илья Авербах. Сначала слышится *голос*. Глуховатый, с какими-то особыми перекатами. Легкий присвист дымящейся трубки. Потом: чуть косящий взгляд насмешливых светлых глаз. Далее: лицо и фигура, словно бы сделанные скульптором XX века, с нарочитой элегантной грубоватостью. Всегда приветлив, весел, любознателен. Выдумщик, сочинитель, оригинал, «джентльмен с головы до ног», как сказал Блок о Гумилеве.

«Джентльменство» Авербаха (то есть воспитанность, изящество, благородство) было, однако, лишь внешним выражением артистизма, главного, как ясно сейчас, свойства этой богатой натуры.

Помню его на фоне молодой и полной надежд кинематографической Москвы начала 60-х годов. Тридцатилетний ленинградский врач Илья Авербах быстро стал интеллектуальной «звездой первой величины» в боевом (каждому палец в рот не клади) наборе Высших сценарных курсов, куда вместе с ним поступили и Максуд Ибрагимбеков, и Эрлом Ахвледиани, и другие ныне известные люди в искусстве. Мне же посчастливилось встречаться с ним не только на курсах, на своих лекциях по истории кино, но и дома, на Сретенке, где у моего брата-химика часто собиралась компания «докинематографических» Илюшиных друзей. Здесь, конечно, он был заводилой. На одном из таких сборищ сочинил и срежиссировал тут же спектакль «Суд над Сальери», а сам сыграл роль свидетеля-тупицы. Все годы после участники, уже профессора и лауреаты, вспоминали те счастливые вечера.

Фильмы Авербаха сохранили прелесть его артистической личности, которую, кстати, он никогда не выпячивал, отвергая изощренности так называемого «авторского» или «живописного» кинематографа. Но все равно проникала в кадр красота, которая жила в нем самом. Достаточно вспомнить черно-белый изысканный аскетизм «Степени риска», «Венециановские» портреты тогда еще начинающей Елены Соловей в «Драме из старинной жизни» или опрокинутое бархатное звездное небо в «Объяснении в любви». Он был сердцеведом, умел подсмотреть у своих персонажей скрытые и сложные движения души. Избранник, баловень судьбы — и понимал человека слабого, несчастного. Отсюда печаль «Фантазий Фарятьева», «Голоса». Все

фильмы высшего ранга.

А люди всегда тянулись к его свету и обаянию. Друзья его горячо любили, про женщин уж и говорить нечего. Помню, как в Киеве, в дни премьеры «Чужих писем», ему без труда удалось покорить не только зрительниц в Доме кино, задиристую студенческую аудиторию, но и суровых монахинь в церкви женского монастыря, благосклонно ему улыбавшихся.

С годами, став знаменитым мастером, он совсем не изменился — тоже редкий дар! По-прежнему при встрече смешил всякими выдумками. Строил невероятные проекты. То вдруг пространно излагал некую «всеобщую лингвистическую теорию Авербаха», согласно которой любой из нас знает все языки мира, стоит только напрячься — и вспомнишь. То, например, сообщал, что, будь его воля, открыл бы в Ленинграде на каждой улице по театру — в подвальчике, наподобие студии на Бородинской. И у него тоже был бы тогда свой театр: «Как вы думаете, назвать его „Метрополис“ или „Наутилус“? Что лучше?» В последнее лето носился с идеей, что не нужно оберегать память от мелочей, всяких цифр, имен, номеров телефонов, ибо это бытовой тренинг в борьбе со склерозом. «Это самая последняя научная концепция», — говорил он авторитетно.

И когда 28 июля 1985 года на казенной даче в Репино весело, шумно и почти по-студенчески справляли его день рождения, мог ли кто-нибудь подумать, что жить ему осталось считанные месяцы…

О Вите

Впервые опубликовано в сборнике «Виктор Демин. Не для печати». (М., 1996).

В начале 1960-х, перелистывая очередной номер журнала «Искусство кино», я натолкнулась на вполне неожиданный текст критической статьи. Незнакомая рука автора привлекала остротой, яркостью, какой-то симпатичной шероховатостью. В ту пору писали неплохо, пора, которую фамильярно станут называть «хрущовкой», развязала языки, к кино тянулись и о нем толковали все, кому не лень: прозаики и поэты, театроведы и историки, испанисты и японисты. Но очень быстро складывался некий единый стиль, или, точнее, какая-то общая интонация. Те, кто рассуждал тогда о кинематографе на страницах периодической прессы и кого впоследствии будут называть «шестидесятниками», в своих статьях были похожи друг на друга: то ли подсознательно придерживались какого-то «престижного» эталона, то ли подражали один другому, то ли пытались создать имидж «направления» (чего в действительности не было, если не считать, конечно, абсолютно четкой и сознательной конфронтации к официозу).

Критик, на которого я натолкнулась, листая журнал, не встраивался в нашу массовку, хотя, как это становилось ясно из первых же двух-трех абзацев, так же, как все мы, старшие и успевшие сколотить себе более-менее известное критическое имя, ненавидел навязываемые догмы, презирал экранную пошлость и хотел судить об искусстве правдиво, искренне и без чьих-либо подсказок. И все же он, этот неизвестный мне критик, стоял особняком, говорил свежим и молодым голосом. Подпись была незвучная: В. Демин. И хотя через много лет он, завоевав место лидера в нашем критическом цехе, напишет книгу «Мы, шестидесятники» (волей судеб она станет одним из последних его трудов), он выступал с самого начала и до конца не от имени «мы», сколь бы ни элитарна и ни престижна была корпорация, но всегда от «я», от себя, от своей собственной неповторимости. Полная естественность, органичность и оригинальность были несомненными качествами Виктора Демина всегда. Они угадывались уже в той скромной, затерянной в критическом дневнике «Искусства кино» рецензии на рядовой фильм репертуара, то ли египетский, то ли турецкий. Мне, в частности, запомнилась, правда, может быть, и в какой-то следующей его статье (тексты В. Демина я стала ловить) забавная и милая

ошибка. Он писал о какой-то любовной сцене и повторял «она, его нежная наперсница…» — речь шла про возлюбленную героя, то есть слово «наперсница» он интерпретировал как «женщина, на чьих персях покоится мужчина» — это было очень смешно!

Но если у Демина и случались погрешности в терминологии, то безупречно профессиональным было его кинематографическое видение экрана. И потом, когда, заметив и полюбив его сначала «в письменном виде», я познакомилась с Витей Деминым лично, я поняла, откуда взялся и как отшлифовался этот редкий (да, да — редкий!) критический дар *видения* фильма.

Это — с детства и с юности — зрительская, непосредственная, в темном зале киношки лелеемая любовь к бегущей ленте. Это — пройденная им школа ВГИКа, невосполнимая и лишь компенсируемая неустанными трудами смотрения, «насмотра» (говорю об этом со знанием, как критик, ВГИК не кончавший). Это, наконец, замечательный и ценнейший для каждого киноведа (и кинематографиста вообще) опыт работы в Госфильмофонде. Я бы сказала даже так: «белостолбовца» всегда отличишь от остальных, увы, в чем-то остающихся дилетантами (говорю об этом ответственно, как киновед, к несчастью, не отработавший стажа в Белых Столбах). Демин, правда, оставил березы и перелески красивейшего михневского Подмосковья с его заповедным, богатейшим в мире фильмохранилищем и пустился во все тяжкие Города. Но, мне кажется, «отблеск» Госфильмофонда сохранялся у Виктора Петровича. В Белых Столбах родился его первенец Илья, там скрепились самые дорогие дружеские отношения — с Верой Дмитриевной Ханжонковой, «Бабушкой», как ее называл Витя, с рано ушедшей Ириной Якушевской, вместе с которой написал он блестящую книжку о Жане Маре, с другими бывшими столбовцами, ныне живущими. Вера Дмитриевна Витю обожала, хотя порой и сердилась на него и ругалась. Друзья и коллеги — любили, иные немножко завидовали, иные — преклонялись.

Большинству людей, узнавших Виктора Петровича Демина в середине 80-х, он видится огромным, грузным, в «фальстафовском» или «орсонуэлловском» облике, с высоким лбом под поредевшей шевелюрой или, попросту, лысиной. Таким выходил он на трибуны «перестройки», на мероприятия «секретариата Элема Климова», на телеэкран. Но мы-то, старшие, помним очень красивого, мягкого, с чуть волнистыми волосами молодого человека, обладавшего «номенклатурной внешностью», как выражался один из наших мэтров: «Как бы Витю не загубила его номенклатурная внешность…» Подразумевалась, конечно, не дуболомная напыщенность чиновника, а кондиция

«положительного героя», обаяние, славянские черты. Да и анкета соответствовала: чисто русский, пятый пункт в порядке, иногородний (таких любят) да еще и с российского юга, без квартиры — словом, «кадр».

Да не тут-то было! Не вступил Витя в партию, не уподобился многим советским Растиньякам, делавшим столичную карьеру через центральные органы. А по служебной лестнице поднялся аж до места старшего редактора в маленькой кинoредакции издательства «Искусство» — то-то «номенклатура»! И не поддался никаким соблазнам советского дьявола. И все более и более досаждал настоящей «номенклатуре» своим непокорством, самостоятельностью суждений, высказываниями от первого лица. «Первое лицо» — название одной из его прекрасных книг, эпиграфом к которой автор взял пастернаковское четверостишие, заканчивающееся «вызывающей» строчкой:

Дерзать от первого лица.

Взяв это негласным своим девизом, высказываясь все более смело, открыто и нелицеприятно, Виктор Петрович снискал себе все нарастающую ненависть и Гнездниковского и Старой площади. Среди тех представителей советской интеллигенции, которые задолго до марта 1985-го «расшатывали режим», Демина назвать необходимо. Достаточно прочесть любую его статью, вспомнить его сверкающие выступления на пленумах Союза кинематографистов СССР, на кинематографических вечерах, на обсуждениях фильмов. Да что там! — его лекции от Бюро пропаганды кино, на любом заседании или производственном совещании. У Демина не было ни двоемыслия, ни двоеточия, он всегда, что называется, рубил правду-матку. И, думаю, не подоспей «перестройка», **они** бы его каким-либо образом сгноили.

Но я вспоминаю о Вите больше не как о блестящем трибуне и ораторе (говорил он не хуже, чем писал!), не как о борце. О своем дорогом друге, пожалуй, целого десятилетия — семидесятых, — больше всего вспоминаю я и грущу.

Мы, будучи всегда в прекрасных отношениях, никогда ни разу не поссорившись, *дружили* один какой-то период. Сейчас, оглядываясь назад, понимаю, что для Вити это были годы накопления, собирания сил для рывка в 1980-х. Не застав его в пору его госфильмофондовской юности и признавшись ему в восхищении его кинокритическими статьями в годы «Искусства», по-настоящему познакомилась я с этим уникальным человеком в Институте, где я проработала всю жизнь, а он пришел в начале 1970-х, в институте, который менял свое название (точнее, ему

меняли) от данного ему основателем академиком И. Э. Грабарем «Института истории искусств» на служебно-официозное «ВНИИ искусствознания» к нынешнему — «Российский институт искусствознания». Демин поступил в Сектор кино, возглавлявшийся тогда С. В. Дробашенко, во вновь организованную телевизионную группу (вместе с Ю. А. Богомоловым, С. П. Фурцевой и другими). Рыцарь кино, кинокритик по призванию, Демин в то время заинтересовался «младшей электронной сестричкой», одиннадцатой музой — ТВ. Впрочем, занимался телевидением, как и впоследствии фотографией, высоко профессионально, ярко, как все, что он делал, но всегда *относительно кино,* в сравнении с кино, к которому неизбежно возвращался.

Но очень вскоре после появления обаятельного лица В. П. Демина в особняке в Козицком переулке, где располагался наш институт, сработал многолетне замораживавшийся где-то в верхах проект организации самостоятельного отраслевого института киноискусства при Госкино СССР. Сектор кино в приказном порядке перевели туда, в новый институт, но телегруппа, по счастью, осталась в Козицком, в том числе и В. П. Демин, и была преобразована в специальный сектор под мудреным названием: «художественных проблем средств массовых коммуникаций», там-то я с ним и оказалась, тогда-то мы и подружились и не только на службе, но, так сказать, «домами».

Тогда я попала в его достаточно тесную, но веселую квартиру на Ленинградском шоссе (потом он переехал в чуть большую на шумном углу Варшавки и Каширки), где царило гостеприимство и хлебосольство первого ранга благодаря не только атмосфере и широте хозяев, но и замечательному кулинарному мастерству Тани, Витиной жены. В соседней комнате засыпали дети, Илюша и Андрюша, а за столом то и дело вспыхивал хохот. Царил Витя — остроумный, лихой, веселый, но он никогда не «подавлял», еще больше, чем рассказывать, он любил слушать рассказчиков и остроумцев: помню, как он пригласил друзей «на Мережко», своего тезку, в ту пору еще немногим известного, заранее расхваливал, пересказывал его «байки»…

Но мне тогда повезло, и я не только в массовке, но и персонально, отдельно слушала увлекательные рассказы Вити Демина.

Заседания нашего сектора кончались в обеденное время, и Витя часто приглашал меня в ресторан «на блины» (тогда это было, как все помнят, вполне доступно). Облюбовал он для этого ресторан поблизости, на углу Тверской и улицы Немировича-

Данченко (в прошлом это была «Астория», еще раньше «Люкс»). Обслуживали там, как повсюду, долго, с перерывами между подачей блюд, но время бежало незаметно.

Витя вспоминал свой родной город Таганрог — как не гордиться было земляком, Антоном Павловичем? Свою школу, класс, учительницу и коллективные, с пионерским отрядом, походы в кинотеатр по составленной учительницей программе. Все это было так красочно, ни на что знакомое не похоже — так и виделась красно-кирпичная, чуть похожая на тюрьму, внутренняя стена здания во дворе, будка аппаратной и фильмы, фильмы, увиденные глазами провинциального парнишки, но не просто из провинции, а освещенного чеховским солнцем. Это напоминало «Слова» Сартра в части описаний зрительного зала и экрана, но было еще колоритнее. Потом в одной из «листажных» (то есть выполняемых по плану института) рукописей Демина я читала эти рассказы в отредактированной, «академизированной» версии, это было хорошо, но устные — репетиция необыкновенных мемуаров, они же культурологический анализ целой эпохи — были бесподобны.

Другим руслом деминских сеансов в «Русских обедах» был цикл уголовных дел его деверя, мужа Оли, Таниной сестры, — ташкентского прокурора. Криминальные сюжеты о том, что в наши дни именуют «мафиозными структурами», «лоббизмом» и «коррупцией», чувствительные истории об обиженных и спасенных — это были новеллы-сценарии, и в центре стоял герой, равный Эркюлю Пуаро по проницательности, герой, который вершит справедливый обвинительный акт. Позднее, на Икше, где Демины были моими соседями по квартире, я познакомилась с прокурором Володей, славным и интеллигентным человеком, но, как мне показалось, лишенным качеств супермена от обвинения. Витя был всегда немножко фантазер, но сюжеты получались увлекательные.

Институт, в котором Демин оказался новичком, а я справедливо считалась старожилом-ветераном, являл собой (и являет) весьма любопытное научное учреждение. Прежде всего — отборный, отфильтрованный состав, все — заслуженные, единственные в своей области специалисты, трудяги, даже подвижники, строгие к себе и к другим. Ну и гордыни здесь, к сожалению, тоже достаточно, самосознание элиты не терпит пришельцев: «Над всем чужим всегда кавычки», как сказал в свое время Блок. Здесь своя табель о рангах, разумеется, не по должности или степени, но по гамбургскому счету. Вписаться нелегко.

Виктор Петрович вписался, покорил в институте многих —

речь, конечно, не о своих, киноведах, с этими все просто, а о так называемых «старых секторах», детищах раннего грабаревского периода — изо, музыки, театра. И здесь Демин не стал ни под кого подлаживаться, а извлекал из своей богатой натуры новые возможности. Например, он, мастер небольшой пулевой рецензии, именно критик милостью Божьей, учился науке искусствознания: анализу художественного процесса, типологии, раскрытию эстетических закономерностей. Его книги — взять хотя бы «Первое лицо» — насыщались теорией, Демин, пусть и раньше не будучи эмпириком, становился концепционистом. Его кандидатская защита перекрывала любые требования научного ритуала, со своими оппонентами он спорил всерьез, а не формально, как это обычно бывает.

И вместе с тем он не поддался академическому высокоумию, относился с юмором ко многим «священным» правилам институтской жизни. Например, к нашей знаменитой «планкарте» — индивидуальному годовому плану научной работы сотрудника, поделенному на кварталы, который следует неукоснительно выполнять: кровь из носу, здоров ли, болен, нашел материал или нет, разработал проблематику или еще плаваешь — сдай да и только! А то запишут в невыполнители, наклеют ярлык, замучают укорами. Витя не стал бороться с абсурдом «планкартирования», не пошел и в невыполнители, планкарта у него всегда была в ажуре. Он предпочитал приемы внутренней борьбы. В частности, поскольку учет ведется по количеству написанных и сданных страниц, он придумал выполнение плана на особой бумаге нестандартного размера, чуть поменьше (такая продавалась). Страницу со всех сторон украшало щедрое поле. И — главное его открытие! — бумага шла в дело толстая, вроде рисовальной, что обеспечивало «листажу» вид объемистой рукописи-стопки. Эту бумагу у нас прозвали «дёминкой». До сих пор в институте так и говорят, даже порой не зная происхождения термина: «сдам на дёминке», «на дёминке будет страниц 50, а так, может быть, 30 наберется».

Но самым важным плацдармом, где Витя давал бой институтской армаде, был капустник. Капустники в годы «застоя», игравшиеся ежегодно 31 января, то есть в Новый год, но как бы с месячным опозданием (из-за тех самых «хвостов» в планкартах сотрудников), были поистине территорией свободного слова. Худруком институтского капустника был Александр Абрамович Аникст («папа Аникст» в нашем капустном театре), режиссером-постановщиком известный театровед Олег Фельдман (в нашем театре — Иван Васильевич по «Театральному роману» Булгакова), а труппа — поистине плеяда искусствоведов с весьма звучными

именами, которые не ленились изгаляться, как какая-нибудь студийная молодежь. Капустники — особая и, по правде сказать, не только веселая, но и очень серьезная страница истории института и времени, ее еще прочтут и осветят, но сейчас речь о Викторе Демине в капустниках.

Он посягнул на «тайное тайных» в заповедной земле капустника: на литературную основу, сценарий, текст. Если горланить песенки или танцевать канкан многим дозволялось, то литературная часть всегда оберегалась от вторжений и принадлежала (по праву таланта и заслуг!) — драматургия — К. Л. Рудницкому, поэзия — доктору искусствоведения, архитектору Леле Борисовой. Не буду заниматься анализом соперничества и измерять творческие вклады, скажу лишь, что пьесы-сценарии Виктора Демина игрались нами с 1975 по 1981 год, а капустник 1980-го под названием «Кукольный дом или нора» в анналах института единодушно признан шедевром. Могу подтвердить как исполнительница важной роли Джузеппы-мамы (версия папы Карло), что играть Витин текст было наслаждением: это была история моего сыночка Буратино, который пошел в науку, сделал большую карьеру, но, увы! так и остался поленом-бревном.

«Перестройка» вывела Виктора Демина из стен капустного театра на большую сцену гражданской, политической борьбы в кинематографе. Звездным часом, пиком этой поры высшего подъема был его доклад на первом после V съезда кинематографистов пленуме Союза. Это останется вехой в трагической истории советского и постсоветского кино.

Я не хочу касаться последних лет Витиной жизни, не хочу рисовать его биографию как плавный творческий подъем. Были серьезные ошибки, плохие друзья, болезнь. Но он останется в моей памяти вдохновенным оратором на трибуне Васильевской, человеком редкого ума, потрясавшим наш разноперый и в общем-то равнодушный зал Дома кино.

Тогда нас несколько человек в перерыв поехали пообедать в Союз писателей. Тенгиз Абуладзе открыл шампанское и торжественно сказал: «За Виктора!»

Моя Таня

Под заголовком «Ближний круг» впервые опубликовано в книге: Татьяна Бачелис. Гамлет и Арлекин.

М.: Аграф. 2007. «Моя Таня» — так озаглавлен файл, сохранившийся в компьютере Н. М. Зоркой и датированный августом 2005 года.

Арбатский дворик

Шла война. Наш театроведческий курс набора 1942-го (и выпуска 1947-го) первый учебный год занимался в холодных выставочных залах Зоологического музея МГУ, здание ГИТИСа на Собиновском не отапливалось совсем. После весенней сессии нас отправили на лесозаготовки в село Дракино под Серпуховом. Там мы грузили дрова, и в баржах по Оке они сплавлялись для прифронтовой Москвы. Оставшиеся в живых дракинцы имеют теперь медаль «За доблестный труд в Великой Отечественной войне» и много ярких воспоминаний. Например, о том, как переведенный из Ленинграда новый директор ГИТИСа, импозантный Стефан Стефанович Мокульский, шел к нам через густые леса пятнадцать верст пешком (транспорта не было) и проводил собрание в избе у бабы Фроси, пообещав вытащить нас отсюда.

В конце сентября 1943-го мы и вправду вернулись. Настроение повеселело и в столице, и в институте. Хотя впереди ждали долгие военные месяцы, победа была предрешена. Возвращались из Саратова эвакуированные в 41-м актерские и режиссерские курсы, начались учебные просмотры, жизнь возрождалась и кипела.

Солнечным осенним днем на перемене я вышла на крышу-террасу, она служила чем-то вроде комнаты отдыха или курилки. Там сидели на скамейке и оживленно болтали студентки третьего курса. Я заметила необыкновенной красоты девушку: пышные каштановые волосы, выпуклые карие глаза, персиковый цвет лица. «Кто это?» — спросила я у старших. — «Это Бачелис, сестра журналиста. Талантливая, — ответили мне. И — вполголоса: — Она без ноги…»

Так в радостные дни военного перелома, в осеннем солнце, на шумной ГИТИСовской перемене я впервые увидела и запомнила Татьяну Бачелис, с которой далее мы вместе отшагаем

почти шестьдесят лет жизни, не расставаясь больше, чем на месяц, и до той минуты, когда Таня на смертном одре в палате Боткинской больницы сумеет слабо пожать мне руку и улыбнуться на прощание.

Мы быстро подружились еще и потому, что жили рядом, я — на Сивцевом Вражке, а она — в одном из старинных кривых и петлястых переулочков у Молчановки (сейчас на месте ее двухэтажного домика советские корпуса бывшего Калининского проспекта).

По дороге после занятий Таня сообщила, что пишет курсовую работу «Система Станиславского и итальянская *commedia dell'arte*».

Странно: вроде бы и по разным предметам, по русскому и по западному театру. И вообще какая здесь связь, наоборот — полная противоположность. Но она объяснила, что, во-первых, интересно сравнение, а во-вторых, есть общая основа — импровизация. Сейчас понимаю: уже тогда сказывалось тяготение будущего исследователя к неожиданным сочетаниям, к монтажу эстетических сходств и несходств, к «полету» над эмпирией искусства. Далеко впереди «связки» Э. Г. Крэг — К. С. Станиславский, «система» — «сверхмарионетка», Феллини — католицизм.

Там же узелки многих нитей-тем, которые будут увлекать Бачелис в дальнейшем, и арлекинада, и «Принцесса Турандот», и Вахтангов, и театральные искания начала XX века, и — через доктора Дапертутто — личность и творчество В. Э. Мейерхольда.

Мейерхольдом она начала фундаментально заниматься, когда само имя было запретно или одиозно, *первой* (после двухтомника Н. Волкова, уже тогда абсолютного раритета, и брошюры Б. Ростоцкого, пусть разоблачительной, но все-таки информативной). Тему Мейерхольда она подарила Константину Рудницкому в конце 1940-х. Впрочем, множество вопросов, проблем, имен и раньше теснилось в ее голове, ища выхода.

Ее начитанность, эрудиция, профессионально-театральная в том числе, выделялись на тогдашнем студенческом фоне: тогда «модно» было хорошо учиться, маленький читальный зал ГИТИСа и незабываемое библиотечное обиталище в Доме Пашкова были всегда полны.

Но Таня имела перед нами печальное преимущество: к науке ее бросило несчастье. «До увечья я была самой настоящей уличной девчонкой, „дурочкой-спортсменкой“», — потешалась она. Ампутация, болезнь, медленное выздоровление удержали ее на несколько лет в постели, там и накопился «тезаурус», пока она не попала к нам, младшим, влилась «пятой» (так говорила она сама) в компанию студенток нашего следующего

театроведческого курса: это были З. Богуславская, И. Вишневская, Г. Рабинович-Зорина. А рядом с Татьяной учились А. Образцова, М. Строева, Е. Уварова, а вслед за нами, младше, И. Базилевская-Соловьева, В. Гаевский, Б. Зингерман, М. Туровская и другие.

Все вышли в люди. Да и как было не выйти, если каждого пестовали, внушали веру в себя, неукоснительное чувство ответственности в профессии и любовь к искусству. И какие были наставники: Б. В. Алперс, Г. Н. Бояджиев, А. К. Дживелегов, К. Г. Локс, П. А. Марков, С. С. Мокульский, А. М. Эфрос — не перечислить весь звездный состав ГИТИСа 1940-х, этого очага наивысшей отечественной гуманитарной культуры, этой эманации таланта, фактического преемника благословенного ИФЛИ. Само существование подобных «Сорбонн» или «Гарвардов» на сталинском фоне, в сетке официозного марксизма, в скудном быту на грани нищеты (тем более — в нашем быту военном, с продовольственными карточками, затемнением, надолбами и аэростатами заграждения рядом, на Арбатской площади) — несомненно есть загадка, одна из многих еще не разгаданных загадок советской эпохи.

Достаточно сопоставить судьбы и условия жизни двух поколений, «отцов и детей», нас и наших учителей. Они, рожденные в конце XIX — начале XX, захватили, хотя бы в детстве или ранней юности, глоток воздуха благоуханной «волшебной горы», окончили классические гимназии, навестили Европу. Наше поколение (Татьяну — повторю — я причисляю к нему, мы не считали ее старшей, считали самой умной) выросло за железным занавесом. Через одного — дети «врагов народа» после Большого террора, потом — военные сироты.

Все это общеизвестно. Но стоит задуматься, откуда возникал в идеологизированное, агитационно-пропагандистское, строжайше регламентированное от сих до сих сталинское время столь высокий престиж образованности как таковой, знаний, искусства? И равнодушие к материальным благам, к деньгам, к собственности — приоритет духовности (да простится мне — во имя точности — эта двойная словесная банальность). Была ли то русская духовная традиция, подспудно выжившая под обвалом и гнетом революции? Или тайная форма сопротивления?

Думаю, доброжелательность к нам великих педагогов обеспечивалась именно нашей тягой к знанию, подлинностью любви к предмету, трудолюбием. Компенсировались тем самым и пробелы первоначального образования, прежде всего изучения иностранных языков, и отъединенность от европейского культурного процесса, климата. Ровесники за границей свободно катались по миру, в школьные годы отправлялись в иностранные

семьи для разговорной практики — это мы узнали, когда, наконец, начали выезжать за пределы СССР. Были мы в невыгодном положении из-за своей языковой немоты, косноязычия или зажима. Но зато по «обшей культуре», а также и культуре данной страны, куда попадали первые советские командировочные или туристы, тут мы им давали фору, а Татьяна Бачелис просто ошеломляла! Уважаемым зарубежным коллегам, которые полагали в нас дикарей и старались быть тактично-снисходительными, приходилось быстро замолкать, наши их глушили их же Расинами, Мильтонами, Тиками. Коротко: западные — истинные «профи», первоклассно обрабатывают свою делянку. Наши — ученые широкого профиля, гуманитарии, интеллектуалы в подлинном смысле слова, интеллигенты. Правда, это была культура *книжная, библиотечная,* но зато истинно академическая, высокая, ориентированная на универсальность и энциклопедизм.

Такими и воспитывал своих питомцев старый ГИТИС, где Бачелис начинала путь искусствоведа-исследователя, историка, культуролога, киноведа, оперативного критика-журналиста — сама «многостаночность» ее характерна.

О том «золотом веке» ныне опубликовано немало воспоминаний, целые книги вышли к юбилею нынешней РАТИ. Но для меня (и не меня одной) именно Татьяна Бачелис является его олицетворением. И шире, при неповторимых личности и судьбе — выражением некоей типичности, ментальности русского/советского интеллигента, человека этого — раннего послевоенного — поколения, тех, кто не воевал, но глубоко пережил войну (такой рубеж смыслово очень важен, содержателен), ею сформировался. Это было поколение идеалистов.

Логичнее выглядит по прошествии десятилетий, а тогда, в 40-х, казался абсурдным, выбор цели для сокрушительного идеологического удара: статьи «Правды» под названием «Об одной антипатриотической группе театральных критиков». Ну подумайте сами: недавняя великая победа в войне, задачи восстановления, успешная разработка атомной бомбы в секретных лабораториях и какая-то крошечная театральная критика, узкоспециальная «элитная» область. Но нет — для начала долгой, вплоть до смерти Сталина, кампании по «борьбе с безродным космополитизмом» — старт был избран снайперски! Причиной служил не только антисемитизм («лиц еврейской национальности» хватало и в других сферах), а тот дух таланта, вольница художественной мысли, которые продолжали существовать на сцене и в молодежном «накопителе» — ГИТИСе.

Злоба партийных постановлений и руководящих статей больно ударит по нашему недолговечному Острову свободы. Вышвырнут из штата (и одновременно из Института истории искусств, где он был научным сотрудником) главу нашего семинара по критике Григория Нерсесовича Бояджиева — Таня Бачелис, естественно, была его любимой ученицей. Но вернемся к началу.

Она жила в коммуналке, в тринадцатиметровой комнате вместе с матерью Ниной Савельевной, женщиной незаурядной. Преподавательница французского языка, обладая секретным методом обучения (у нее через полгода все начинали свободно разговаривать), она зарабатывала «тапершей», играла в ресторане «Нарва» на углу Цветного бульвара и Садовой, каждый вечер обряжалась в тафтовое платье, лакированные лодочки, белую шаль и устремлялась к ресторанному пианино. У нее была романтическая биография, из прошлого вылетали авантюрные фрагменты. Например, как она состояла замужем за простым человеком, мастеровым, но имела страстный роман с известным доктором Израилем Бачелисом, от которого и родила дочку. Девочка была крещена и записана Татьяной Ивановной Миняйло, ей прибавили даже лишний год (Таня родилась 22 января 1918-го, а числилась 1917-м), пока Нине не удалось легализовать свой союз. К моменту нашего знакомства Таниного отца уже не было в живых, вскоре, молодым, скончался и ее старший брат по отцу Ильюша Бачелис.

Дочь и мать связывало какое-то особое качество оригинальности. Нина Савельевна посвятила себя дочери («по утрам ей какао два стакана, а сама чайку попьет и довольно», как пел Галич).

Для ходьбы Тане служил протез, по дому она прыгала на костылях, часто болела, но никогда не жаловалась и калекой себя не считала. Пользовалась стойким успехом у мужского пола, имела немало поклонников, была кокеткой, чтобы не сказать легкомысленной особой. Со своим первым мужем театроведом Я. Фельдманом успела разойтись, и длился у нее «эвфуистический» роман с нашим соучеником по ГИТИСу режиссером Виктором Давыдовым, человеком интересным, фантазером, мистификатором — впоследствии он стал замечательным театральным педагогом, работал в Ярославле и других русских городах. Но в конце лета 1946-го Татьяна неожиданно вернулась из Дома творчества «Плес» с журналистом из газеты «Советское искусство», демобилизованным, воевал в Манчжурии, невзрачным пареньком по имени Константин

Рудницкий. Нина Савельевна сначала была крайне шокирована, но вскоре здесь выросла еще одна материнская и сыновняя любовь.

Как умещались в комнатке уже втроем, книжные полки, Танины бумаги (она писала от руки, перечеркивала абзацы, откидывала листы, бумагу не экономила), ученики французского, да еще постоянно торчала какая-либо подружка?

Таня обитала на диване у окна. Окно на втором этаже, крайнее левое, летними вечерами освещалось настольной лампой, и возникал в оконной раме, словно на живописном полотне, изысканный портрет «шамаханской царицы» — нам она казалась на ту, загадочную, в шатре, похожей. Во дворике росло дерево. Разговаривать с Таней можно было прямо с земли, не поднимаясь наверх.

Сегодня мы, те, кто там бывал, — в поисках утраченного времени.

Дорога

«Шестидесятница»? Нет, конечно! Ее время, ее вклад и хронологически, и по существу шире, сложнее, многограннее, чем то, что обычно подразумевается под этой престижной кличкой-клише. Хотя 60-е годы были для Татьяны плодотворными, она работала над монографией о Феллини, одном из своих главных героев. Но с таким же успехом можно считать Бачелис «восьмидесятницей», когда в 1983-м вышла, наверное, лучшая ее книга «Шекспир и Крэг», поистине — искусствоведческое открытие. Или видеть ее «выдающейся представительницей конца XX века», ведь 1990-е — время ее нового творческого расцвета, увлеченных штудий символизма и стиля модерн, продолжения и углубления «феллинистики», новых замыслов. Одно из свойств этой человеческой судьбы и научной биографии — постоянная активность, ровный уровень усилий и результатов, постоянный *подъем.* По паспорту долгожительница, Бачелис не узнала ни возрастного спада, ни интеллектуальной усталости. На пороге 80-летия — те же бесконечные конспекты ученых книг, такие же «бессистемные» и полные пестрых заметок блокноты.

В текстах зрелых лет — постоянное обращение к трудам коллег. И не только тех, кто входил в «референтную группу» (термин социологии) ее «авторитетов мысли», как П. П. Гайденко, Н. А. Дмитриева, Б. И. Зингерман или Д. В. Сарабьянов, но специалистов, кто до нее или одновременно разрабатывал близкие темы. В примечаниях к «Заметкам о символизме»

значатся 233 (!) ссылки с 188 страниц.

Не только научная корректность и уважение к коллегам, здесь сказывается свойство *склада, типа.*

Наверное, в косвенно-творческих профессиях (критик, театровед/киновед, культуролог и пр.) должна еще жестче работать великая максима Станиславского: «Люби искусство в себе, а не себя в искусстве». Татьяна Бачелис, наделенная выдающимся умом и талантом, смелая, часто отчаянная в своих построениях, никогда не ставила себя ни наравне, ни уж, тем более, выше своего предмета исследования, а если этот предмет персонифицирован подобно Мейерхольду, Феллини или Крэгу, была в эту личность по-девчоночьи влюблена.

Показательно: во всем огромном корпусе ее томов, журнальных статей, оперативных рецензий нет авторского «первого лица». Фигура «я» встречается лишь в мемуарных текстах, когда «я» необходимо. Всюду безличные «посмотрим», «заметим, что» или даже «мы», в котором ошибочно усматривают авторитаризм, на деле же это — отказ от «себя в искусстве», как и опора на чужие мнения, подтверждающие правоту высказанного словно бы исходя из неопровержимости самого материала.

Даже почерк у Татьяны с годами не изменился — разборчивый, округлый с наклоном. Компьютер она не признала, ненавидя «технику», как все поколение, так и писала молодым своим почерком. Хорошо хоть шариковой ручкой, а не пером «рондо», как идеал некоторых наших коллег Н. Берковский.

Хотя внешне жизнь Бачелис выглядит однообразной (все писание да писание, сдача текстов — увы! часто не в срок, с опозданиями, отсмотры да отсмотры спектаклей или фильмов, чтение да чтение), внутренний путь был всегда предельно напряженным.

Не все здесь читается даже самыми близкими друзьями. И не удается видеть эту жизненную дорогу, пусть и очень прямую, без рытвин, ухабов, ответвлений. При всей своей контактности и коммуникабельности Татьяна (как большинство умных людей) была в определенных вещах человеком закрытым.

Почему, например, она, западница и «эстетка» по интересам, аполитичная, беспартийная, всегда «в эмпиреях», принялась писать кандидатскую диссертацию про образ Ленина в советском искусстве? И когда? Уже после страшных идеологических ударов 1947–49 годов, когда чуть (временно!) потеплело и можно было выбрать что-либо менее официозное! Как могла она, талантливейшая, оказаться в числе авторов «Ленинианы» — начетчиков, карьеристов, бездарей?

И никто ведь не заставлял, не принуждал! Наоборот —

отговаривали все, и соученики по аспирантуре Института истории искусств, где она свою диссертацию писала, и Рудницкий, и ее научный руководитель Алексей Дмитриевич Попов. Отговаривали не от неприятия самого протагониста (до этого еще далеко), а от страха особого цензурного регламента в «верховной» теме, от боязни чисто театроведческих и литературных трудностей при описаниях игры артиста, долженствующего воскресить «самого человечного из всех прошедших по земле людей» и прочие суперлативы.

Этот эпизод я наблюдала вблизи, находясь рядом в диссертационной страде. Татьяна писала о Борисе Васильевиче Щукине, я — об Алексее Дмитриевиче Попове. Щукин, истинно великий, идеальный вахтанговец — конечно, был героем Бачелис по определению. И с присущей ей скрупулезностью она собирала новые и новые сведения, брала интервью, ездила в Каширу, где прошло детство Бориса Васильевича и т. п.

Отправилась и к М. И. Ромму, постановщику фильмов «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» — главный материал по образу вождя приходился на кино, в театре Щукин сыграл Ленина только в эпизоде «Человека с ружьем» Н. Погодина.

Встреча с Роммом имела для Татьяны роковое значение.

Она была очарована — и как ее не понять, каждый попадал под власть обаяния, ума и красноречия Михаила Ильича.

Ромм нарассказал ей столько баек и легенд о съемках Щукина — Ленина, что она решила сосредоточиться исключительно на этой роли. Феномен перевоплощения в образ политического деятеля всемирного масштаба, вождя международного пролетариата и т. д, и т. п. да еще и «самого человечного» увлек ее экстраординарностью и чисто творческими актерскими проблемами (образ и «я», самочувствие, подобие, пластика и т. д.).

Она уперлась, добилась своего и защитила диссертацию именно таковую. Очень скоро последовали смерть Сталина, обличительный XX съезд КПСС, начало высвобождения из пут советской идеологии.

Никаких ее отказов от ранее написанного я не читала. И от нее не слышала. Она не любила говорить на эту тему ни в «оттепель», ни в «перестройку», ни в «демократию». Вообще не любила обсуждать актуальные политические и идеологические вопросы, хотя вовсе не сидела в башне из слоновой кости, газеты читала, телевизор смотрела.

Видятся иные — косвенные — свидетельства того, что творилось у нее в душе с связи с общим процессом, который в кино запечатлелся эволюцией от воспетых ею роммовских

Лениных до «Тельца» Сокурова, посмотреть который (2000 год!) Татьяна не успела.

Ее исследовательской мысли была свойственна некая цепная реакция или «петелька-крючок»: свои «объекты» она не бросала, они всегда заново появлялись на страницах, то в иной трактовке, то мельком упомянутые.

Ищу В. И. Ленина в поздних публикациях, в черновых блокнотах — благо несколько их, драгоценных, досталось мне от наследницы, Таниной племянницы Нины Бачелис-младшей, спасибо ей!

Нашла следующий пассаж в «Заметках о символизме» (С. 168). Речь там о несостоявшихся проектах Дворца Советов: «… Выяснилось, что гигантскую фигуру Ленина, которая должна была венчать высотное здание, либо совсем не будет видно за облаками, либо же они будут закрывать всю верхнюю часть скульптуры. Фигура целиком не была бы различима. Затею, стоившую немало денег, пришлось оставить. И на месте взорванного Храма Спасителя яму заполнили бассейном».

Страшновато! И в свете того расширительного толкования слова «символ», которого все более настойчиво придерживалась Бачелис (об этом чуть ниже), звучит именно символично: тщета искусства, возмечтавшего поднять некий идол в небо, выше облаков…

В тетрадях есть интересное и яркое эссе о Борисе Слуцком, написанное после смерти поэта, — с молодости он был в числе друзей дома.

Причина его молчания и безвременного ухода из жизни, трагический слом биографии увиден не только в нестерпимом страдании Бориса после потери горячо любимой жены, Таниной тезки и подруги Татьяны Дашевской, но еще и в гораздо более раннем сломе-стрессе: кампании травли Б. Л. Пастернака, в которой Слуцкий — увы! — принял участие на стороне гонителей. Согласно Бачелис, все последующие годы поэта терзала тайная болезнь вины, раскаяния.

Набросок заканчивается такими словами: «…Что же все-таки произошло с Борисом Слуцким? Никто об этом не пишет. Между тем это в высшей степени важная история одной души, которая верила долго, что она часть гигантского целого».

История души, история душ, сплоченных обманувшей их верой и мечтой. Может быть, эта история еще будет кем-нибудь написана?!

Однако, не было бы счастья, да несчастье помогло!

Обольщенная Роммом и втянутая этим умелым ловцом душ в кинематограф, Таня со свойственной ей влюбчивостью

«заклинилась» на фигуре кинорежиссера как творца нового типа. «Пойми, это XX век! Это другие ритмы, другая пластика!» — восторженно повторяла она. И в ее рассуждениях о боготворимом Станиславском, о Мейерхольде, об обожаемом ею А. Д. Попове, с которым она много общалась, возникла некая снисходительная любовная усмешка: эх, дескать, провинция, рутина, пыль кулис…

Тут-то и подоспел бум итальянского неореализма и — особенно — памятная Неделя итальянского кино весной 1956 года, когда Татьяну сразил удар «Дороги» Федерико Феллини. Жребий, как говорится, был брошен.

О книге «Феллини» писать не имею возможности.

И потому, что существует лимит страниц, а понадобился бы длинный разговор, порою — спор (Бачелис обладала способностью «присвоения» материала, тем самым стимулируя полемику со стороны других потенциальных «присваивателей»).

И потому, что для «взгляда из XXI века» на творчество гения, расколовшего пополам век XX, а также и на отражение этого творчества в зеркале русского критического письма — дистанция еще недостаточна. Но труд Татьяны Бачелис представляется мне наиболее весомым из монографий о великом итальянце, включая книгу Женевьевы Ажель[49], на которую принято ссылаться. И только не преодоленная нами отъединенность от общеевропейской базы данных (в первую очередь из-за языка) не дает русскому «Феллини» занять место в списках «обязательной» литературы по теме и по данной персоналии.

Утром 18 августа 1999 года, безнадежная, на пороге забытья, Татьяна рассказывала своим соседкам по больничной палате, простым девчонкам, про Феллини — какой он большой мастер и удивительный человек.

Последние слова, произнесенные ею в жизни, были о Феллини.

Она настолько с ним сроднилась, так глубоко пропахала и его режиссуру и все вокруг, что по логике вещей, имея еще большой задел, должна была бы навсегда остаться в итальянистике и киноведении. Но на фоне рыцарского постоянства (за каждый новый фильм Феллини Бачелис билась с противниками, восхваляла, воспевала) подспудно шла работа над кровными темами былого, не тускнела первая любовь.

Так, в том же издательстве «Наука» и под грифом того же Института искусствознания, что и «Феллини», в 1983 году вышла книга «Шекспир и Крэг». Чернофигурный Гамлет на терракотовом переплете, Гамлет и Лаэрт в смертельном поединке на форзацах — гравюры Э. Д. Крэга. В благородном (это — нечасто!)

оформлении — эталон классического авторского театроведения.

В вводной главе «Викторианцы» автор с обстоятельностью, не скупясь на подробности, перечисляет имена известные и второстепенные, названия пьес, звонкие и забытые, суждения английских театроведов, с кем соглашается или спорит. Может показаться, что перед нами попросту перевод и писал книгу лондонский театрал той поры, когда на подмостках подвизались добросовестный Чарльз Кин-младший и несравненный Генри Ирвинг, глава театра «Лицеум». Но при дотошной британской конкретности — еще и обзор словно с высоты птичьего полета шекспировских театральных свершений и исканий всей Европы на рубеже XIX–XX веков, великие трагики, играющие Шекспира, Сальвини, Росси, Барнай, Кайнц, режиссура Лаубе в венском Бургтеатре, мейнингенцы… И внетеатральные стилевые новации: в метрополии, на островах — прерафаэлиты, Рескин, Моррис, на материке, в Париже — «театр поэтов» Поля Фора, экспериментальное «Творчество» Люнье-По.

Из эстетической толчеи эпохи, из многолюдья, незаметно, лишь на странице 63 (даже не с абзаца, едва ли не в придаточном предложении) появляется некто Эдвард Гордон Крэг, незаконнорожденный сын великой актрисы Эллен Терри и талантливого архитектора Годвина, с пятилетнего возраста на сцене, далее исполнитель второстепенных ролей в «Лицеуме», красавец, обладатель идеальной сценической внешности и успешный дебютант в процветающих антрепризах.

Такой ввод — драматургический прием. Сквозь обыденность быстро проступит необычайность, начавшись с демарша, когда на пороге счастливой и гарантированной сценической карьеры Крэг навсегда бросает актерскую профессию, отдавая себя исканиям нового неведомого театра.

А дальше, по нарастанию, накапливая сдерживаемый восторг безошибочного прогноза, Бачелис раскрывает значение постановки «Гамлета» в Московском Художественном театре как события эпохального для дальнейших судеб театрального искусства. Автор соединяет светящейся вольтовой дугой Шекспира и XX век, Запад и Восток, Крэга и Станиславского, отвергая близорукую видимость их «взаимной разноты» и утверждая осознанное «избирательное сродство». Страницы, посвященные «Гамлету» и «Макбету», следовало бы назвать хрестоматийными, если бы на них не отпечатлелись с такой доверчивостью личные чувства и пристрастия «объективного» театроведа, точнее — тайного лирического поэта, воспевшего всех трех, Шекспира, Крэга, Станиславского.

Близ Арбата Бачелис-Рудницкие прожили до конца 1950-х, пока от ВТО им не выделили комнату в конце Кутузовского проспекта, а потом они построили кооперативную квартиру у метро «Аэропорт» (там образовалось скопление художественной интеллигенции) в писательском доме по Красноармейской улице, 21. Въехали туда вместе с Ниной Савельевной уже в 60-х. Каждый из них прожил там до самой кончины.

Эта трехкомнатная квартира осталась единственной недвижимостью-ценностью семьи. Трудились всю жизнь в поте лица, вкалывали днем и ночью, а добра не нажили, что тоже, конечно, типично и для социума, и для среды, и для времени, и для соответствующей ментальности. Все вокруг так жили. Не было ни сбережений, ни дачи, ни машины, хотя, казалось бы, машина так нужна была бы Татьяне Израилевне. Отпуск проводили в подмосковных или крымских Домах творчества — существовала, кстати, неплохая советская «привилегия», хотя эти пансионаты по комфорту едва поднимались над профсоюзными. Но выручали.

И уж, разумеется, не водилось у Татьяны Бачелис ни бриллиантов, ни золота, ни мехов. Быть элегантной помогал ей собственный вкус. Сейчас, когда иные критерии благополучия, когда возобладал пафос «достижительства» и «успешности», о той жизни вспоминаешь с умилением.

Постепенно упрочился счастливый и необыкновенно гармоничный союз. В основе лежало глубокое чувство. Костя боготворил Таню, в ее отношение к мужу примешивались сестринская нежность, благодарность, снисходительность к неровному, эксцентричному характеру и поведению Константина Рудницкого, уже искусствоведа с мировым именем, доктора наук, крупного театрального деятеля и все-таки по-прежнему «анфан терибль» и «гамена». Ну и шла у них по всем вопросам искусства и жизни многолетняя, нескончаемая дискуссия.

Не забронзовели, не состарились, и на Аэропорте царил прежний арбатский дух интеллектуальной мансарды. Все было завалено книгами, висели какие-то карты, театральные афиши, в том числе и оригиналы, например, мейерхольдовской «Мистерии-буфф» 1918 года. Когда хозяевам намекали, что пора бы, дескать, произвести ремонт, Рудницкий бросал: «Интеллигентные люди ремонта не делают» — послушали бы сегодняшние старатели «евроремонтов»!

Но вот на что уходили последние деньги, так это на туристические поездки за рубеж. Со своей неуемной

любознательностью, а не только профессиональной необходимостью, Татьяна сумела объездить много стран. И еще раз пострадала.

Вся она в этом! В Афинах рано утром, пока спутники по группе спали, полезла на Акрополь, не терпелось увидеть Парфенон на рассвете. Спешила назад в отель, ловила такси и очнулась в палате муниципальной больницы, куда ее доставил сбивший шофер-грек.

Выкарабкалась. Но здоровье, и раньше слабое, было подорвано травмой, переломами, сотрясением. После Греции и нескольких месяцев по больницам Таня перестала выходить из дому. Но до этого ей пришлось пережить внезапную и мгновенную смерть Константина Лазаревича Рудницкого.

Таня осталась одна, матери уже не было в живых.

«Шамаханской царице», лелеемому домашнему кумиру, той, кому каждая чашечка кофе или редкая книга из библиотеки тут же безотказно подносилась с двух сторон и в четыре любящих руки, — предстояло осваивать иной образ жизни. Афинская катастрофа, заперев ее в четырех стенах, усугубила положение. Но — никаких просьб, обязательств, нагрузок, затрудняющих даже самых близких людей. Она сделала все, чтобы ее не считали немощной. Институтский Сектор, который со временем перенес свои заседания по пятницам к ней на квартиру, она любила. Прихода своих товарищей ожидала, прическу делала, платье гладила. Думаю, ей хотелось, чтобы эти пятницы выглядели как «журфиксы», а ее кабинет — как салон, а не комната больного.

Людей, переносивших несчастье с твердостью, я видала. Но таких, как моя Таня, все же не довелось. Наблюдала ее близко: на Аэропорте мы опять жили рядом, как в молодости. И что же? Я «навещала», «посещала» ее, забегала, что-то заносила — вот моя беда. Всегда ненавистные «нет времени», «задыхаюсь», «горю!» Следовало находиться у нее, пока не выгонит взашей. Теперь поздно. Жаль себя, жаль пропущенного. Ведь бывать у нее было счастьем, не говоря уже о подсказках, мыслях и крылатых фразах, которые она кидала «бесплатно», раздаривала всем и каждому.

Она пережила Костю на одиннадцать лет. В годы горя и новых испытаний (две тяжелейшие больницы) ее прекрасная душа приближалась к совершенству. Это время высшего подъема ее духа.

Не хотелось бы адресовать Татьяне Израилевне слова «мужество», «героизм», «мудрость», «воля» — эти звучные мужские слова ей не подходят. Слова о ней: терпение, смирение, скрытность, скромность, дисциплина, деликатность, благородство, человечность, доброта.

Она никогда не обижалась на то, что кто-то редко к ней ходит. Взяла за правило никому первой не звонить, хотя телефону радовалась и кричала звонким молодым голосом «алло!» Ей предлагали нанять постоянную домработницу или кого-то наподобие компаньонки, чтобы по крайней мере ночевала в квартире. Она отказывалась. На мои вопросы — почему? — однажды ответила: «Каждый человек должен подготовить себя к одинокой смерти».

Это правило Тани я запомнила.

В 1988 году первое, что спасло ее после шока (К. Л. стало плохо совсем неожиданно, билеты в Париж лежали в кармане), это — долг, проверенное лекарство, наркоз работы.

Оставались начатые труды Рудницкого в разной степени готовности, его рукописи, архив. Проявив незнакомую нам в ней деловитость, Бачелис достала из Франции и распределила по Москве остатки тиража его огромной (520 страниц) книги «Русский и советский театр» — богато иллюстрированного и очень красивого альбомного издания на двух языках, английском и французском[50]. Жаль, что из-за своей «иностранности» этот замечательный текст мало внедрился в научный обиход театроведения.

В издательстве «Наука» по плану Института истории искусств (он уже именовался ВНИИ искусствознания) тогда печатался двухтомник «Русское режиссерское искусство» К. Л. Рудницкого, наш проклинаемый и мобилизующий (хочешь не хочешь, а пиши!) «листаж».

Корректуру первой части (1898–1907) — успел вычитать автор, вторую книгу (1908–1917) вместе с верной помощницей и ближайшим другом дома и тоже нашей «аэропортовской» подружкой Катей Перегудовой готовила уже Бачелис.

Перечитывая архив (кстати, в отличие от «богемного» Татьяниного, тот, оказывается, содержался в идеальном порядке), она еще раз проходила их общими тропами и продолжала многолетний, порою конфликтный, диалог. На цитирование или прямую полемику с Рудницким будет выходить редко — например, по поводу мейерхольдовской «Смерти Тентажиля» в «Заметках о символизме». Но исподволь в этом позднем чтении назревала «вторая редакция» некоторых старых проблем, рождались дополнения, приложения, поправки, замыслы.

Так, данью памяти К. Рудницкого-мейерхольдоведа или даже неким постскриптумом к его сочинениям читается сегодня статья Т. Бачелис «Линии модерна и „Пизанелла“ Мейерхольда»[51].

О пьесе Габриеле д’Аннунцио, поставленной в парижском

театре Шатле (1913), Рудницкий никогда не писал, ограничивался упоминаниями — спектакль, наверное, казался «гастрольным» эпизодом в пути Мастера, легко вычеркивался из театрографии 1910-х.

Бачелис включила «Пизанеллу» в закономерный черед мейерхольдовских свершений между «Сестрой Беатрисой» и «Маскарадом». С присущим ей умением «живого» рецензентского описания восстановила уникальное зрелище, где соединились декоративная мощь режиссерских форм, причуды сценографии Бакста, поразительное и ошеломляющее богатство постановки, обеспеченное «заказчицей» спектакля — миллионершей и исполнительницей заглавной роли Идой Рубинштейн.

Словно бы поднимая один за другим пять драгоценных рукотворных занавесов «Пизанеллы» — золото-черный, небесно-голубой, синий, затканный серебром, расшитый совами зеленый, — Бачелис приглашала воочию увидеть и средневековый морской город с галерами и кораблями у берега, и целый «социум XIII века» в многоликой и волнообразной сценической толпе вельмож, рыцарей, францисканских монахов, нищих — свидетелей судьбы портовой девицы из Пизы, возлюбленной короля, монахини, удушенной запахом нубийских роз.

Кроме театроведческой реконструкции Бачелис, верная функции «связной» сценических исканий России и Европы, помещала «Пизанеллу» и в иные контексты, и сугубо театральные, и общеэстетические, связанные со стилевыми течениями XX века.

Отсюда шла прямая дорога к книге, которой суждено было стать ее последним прижизненно опубликованным трудом. Уже упоминавшиеся «Заметки о символизме» вышли в начале 1999 года, за несколько месяцев до кончины автора, тиражом в 200 экземпляров.

Не хотелось бы (хотя и просится!) называть эту предсмертную работу «завещанием». Автор вовсе не писал ее как итоговую, наоборот, — как поиск. Редактор книги Е. С. Сабашникова вспоминает: «Это была совершенно особая работа с автором. Главным в наших встречах было общение. Я часто задавала вопросы и получала целые рассказы — яркие, эмоционально окрашенные. Ей нужна была ответная реакция, заинтересованность в сути вещей, о которых она писала и рассказывала. А диапазон тем был безграничен…»

Да, Татьяна проверяла себя, считала, что это еще черновик, она еще развернет, разработает важные положения. Потому ее «Заметки о символизме» читаются как спешное, запыхивающееся послание автора, который боится что-то упустить, как скоропись:

то куски из записной книжки, то конспект, то сверкающее беллетристическое эссе (описание игры Моисси), то догадка-молния, то брошенная мысль, то спорное и недоказанное суждение, то смелейший прорыв к истине, убеждающий будто бы своей несомненностью, но почему-то никем ранее не осуществленный.

Взято огромное поле обзора — временное, пространственное. Хронотоп символизма у Бачелис захватывает территорию от Бодлера и «проклятых поэтов» до «хлестаковщины» Михаила Чехова и Эраста Гарина, от прерафаэлитов до Седьмой симфонии Шостаковича.

Но сквозь всю фантасмагорическую разнохарактерность материала, под ливнем примеров — план-чертеж новой для автора, созревавшей в последние десятилетия концепции символизма.

Не как частного, пусть и авторитетного, но лишь одного из течений на рубеже двух столетий, альтернативы натурализма, — а как главенствующего и всепроникающего направления в искусстве XX века, эликсира, экстракта, на котором настояны самые великие и провиденциальные художественные свершения — в том смысле понятия «символ», как в названиях «Вишневый сад», «Мертвые души», «Гроза», «Балаганчик».

Книга «Заметки о символизме» — проект. Точнее целых 12 проектов по числу глав: «Мистерии», «Пространство метафоры», «Трагизм»… Их читать еще и читать.

Таня подарила мне ее экземпляр 22 января 1999 года в свой день рождения и надписала: «…На память. А то вот уйду, и ты все забудешь…»

Не забуду, Таня, никогда.

Она, наверное, предчувствовала кончину, но и надеялась, отгоняла мысль о смерти, придавала значение датам: «Думали ли, что так долго потянем? И каким будет этот XXI век? Увидишь — другим! И как мы проснемся 1 января в новом тысячелетии? Что-то в этом мистическое — правда?!»

Не дожила всего несколько месяцев. Умерла в ночь на 19 августа, на

> …шестое августа по-старому,
> Преображение Господне,

как в стихотворении ее любимого поэта. Там дальше:

> Обыкновенно свет без пламени
> Исходит в этот день с Фавора…

Фаворским светом озарен ее дорогой образ.

Свет далекой звезды

Впервые опубликовано в журнале «Экран» (2001. № А)

Хоронили Михаила Андреевича Глузского… Старинное Ваганьковское кладбище, скорбная толпа. Гроб на лафете, воинский караул. Вслед за венком от Президента России — целая процессия венков. Море цветов: мне еще не доводилось видеть кипы таких огромных, с детскую голову, махровых темно-красных роз.

Но не было официоза. Оркестр молчал — родные не хотели пышности. Не было надгробных речей. Лишь одинокий, за душу хватающий голос трубы…

Мне посчастливилось быть среди тех, кто знал его близко. Среди тех его друзей, коллег, соседей, рецензентов, почитателей, кто шел с ним рядом целых полвека, а то и дольше. Его — знаменитейшего, Народного артиста, лауреата «Ники» и множества премий, «Кумира» (было у него и такое звание!) — мы звали до конца дней «Миша», «Мишуня». А студенты его актерского курса во ВГИКе именовали себя «глузятами».

Его московские университеты

Перенесемся в кипучую Москву — столицу 1920-х. Гражданская война, нэп, реконструкция — среди тысяч приезжих мать, Ефросинья Кондратьевна, с двумя малыми детьми на руках. Отец, красавец и поэт (возможно, от него-то артистический ген сына), где-то сгинул в революцию. Повезло: мать устроилась продавщицей в шикарный магазин «Мюр и Мерилиз» (после национализации он стал называться «Мосторг», а сейчас — ЦУМ). Там, под прилавком отдела игрушек, где торговала она куклами и зверушками, мать прятала маленького Мишу — не с кем было оставлять. Когда подрос, выучился на электромонтера. Здесь, в самодеятельном театральном кружке «Мосторга», обратили внимание на живого, смышленого паренька с блестящими черными глазами. Однако роли ему поручали все больше… стариков — вот вам и первые опыты актерского «перевоплощения»!

Жили в огромном бывшем доходном доме на Новой Басманной улице, конечно, все в одной комнате 20 м; внизу грохотала железная дорога, а во дворе (о! эти воспетые довоенные

московские дворы!) мальчишеские компании не только озорничали, но тоже увлекались самодеятельностью — вот ведь перст судьбы! Судьба-то и призвала юношу в артисты, определила в Школу киноактера при «Мосфильме», а по окончании — в Центральный театр Красной армии.

Там, в многолюдных массовках на гигантской сцене нового здания-звезды на площади Коммуны, и состоялись первые театральные «дебюты» Михаила Глузского (кстати, не одному ему с этой сцены-полигона доведется прыгнуть в знаменитости, назову еще Андрея Попова, Алексея Баталова…). И в кино он успел сняться еще до войны, пусть в самых малых эпизодиках. Молоденький и строгий пограничник из «хита» 1939 года «Девушка с характером», где он появлялся в кадре рядом с тогдашней примадонной Валентиной Серовой; раненый ополченец в историческом «Минине и Пожарском», башкир в «Салавате Юлаеве» — вот первые его экранные лики. Точнее, не лики, а блики!

Война застала его армейским артистом, и все четыре года колесил он в бригадах — фронты, прифронтовые части, госпитали, неоднократно бывая на передовой, а в 1945-м, с Победой, обосновавшись в театре Советской армии в поверженном Потсдаме, — это были университеты жизни.

Давайте откроем современный справочник «Актеры советского кино». Увидим, что за этими кинодебютами шестидесятилетней давности у Михаила Глузского перечислено 150 (!) с лишним ролей. А последние сыграны в 2000 году. Ни у кого из его коллег нет такого длинного послужного списка. Позавидовали бы даже в Голливуде!

Галерея экранных образов артиста Глузского — поистине целый мир разнохарактерных лиц: рядовые и генералы, злодеи и жертвы, фанатики идеи и наемники, молодые и старые, современники и герои классической драмы. И вот что особо примечательно: это актерская биография на постоянном подъеме, на нарастании! Свои лучшие (они же — любимые им самим) роли Глузский сыграл уже в зрелом возрасте, за 50, когда, как правило, ощущается усталость мастера, возникают повторы, знакомое экранное лицо приедается зрителю. У Глузского же наоборот! Во всеоружии мастерства и опыта он создает глубоко индивидуальные, неповторимые портреты, которые являются в то же время и художественным обобщением, типом. Таков его академик Сретенский в фильме «Монолог» — ученый-новатор, смельчак, способный отринуть положение и почести во имя научной истины, а в частной жизни — человек редкостной доброты и деликатности, трогательно привязанный к

беззащитному, обиженному жизнью существу, юной внучке. Истинный русский интеллигент — недаром фильм так нравился Андрею Дмитриевичу Сахарову! И сегодня игра Глузского — сдержанная, на «внутреннем темпераменте» и накале, смотрится абсолютно современно — невозможно сдержать слезы!

А его Флор Федулыч Прибытков из экранизированной пьесы А. Н. Островского «Последняя жертва»? Опережая советское время, когда богатство на все лады проклинали, Глузский показал нам не «толстосума», не «буржуя», а просвещенного предпринимателя-миллионера из породы славных московских меценатов. Эти творения артиста, а также и его одержимый есаул Калмыков из «Тихого Дона», и санитар-инвалид Фокич из «В огне брода нет», и многие другие войдут в золотую кладовую отечественного кино.

Что есть талант? Его версия

Существует евангельская притча о двух рабах, один из коих закопал в землю, а другой приумножил свой талант.

Закапывать талант согласно христианскому вероучению есть грех, по бытовой логике — обида. Глузский свой незаурядный, Богом данный талант взрастил и выпестовал, сам отшлифовал до совершенства. Ведь талант — это еще и непрекращающийся труд, выносливость, дисциплина, терпение, воля. А у Глузского еще и просто поразительная работоспособность. Он не знал простоев, у него был сплошной «рабочий день».

А форму ему давали, уж конечно, не дорогостоящие витамины или чудодейственные препараты, которые нынче рекламируют «для продления молодости». И, разумеется, не бег трусцой и не диета. У него были другие ресурсы: нравственные, профессиональные.

Еще прекрасная память — увы, далеко не всем актерам дана она и в молодости-то. Ведь даже сам Станиславский порой забывал на сцене текст роли, и об этом ходило немало анекдотов! Глузский же издавна тренировал свою от природы сильную память. Помню, как в конце 50-х в знаменитом Доме творчества кинематографистов «Болшево» мы, тогдашняя молодежь, ходили на лыжах гуртом, в лесу шумели, хохотали (верховодил наш безусловный лидер после своей «Карнавальной ночи» Эльдар Рязанов). Но Миша, обычно веселый и контактный, отъединялся и убегал по лыжне один. «Почему ты такой гордый?» — спрашиваю. «Да я „Евгения Онегина“ учу, — отвечает он застенчиво. — Утром даю себе задание, а в лесу повторяю…»

Так и выучил все восемь глав под зимними березами и елями… А к зрелости у него, киноартиста, накопился целый репертуар стихов и прозы, он замечательно читал и со сцены, и по радио, и на телевидении своих любимых поэтов, целые циклы стихов Пастернака, Заболоцкого, Твардовского, более поздно открытого им Юрия Левитанского.

Ответственность, долг, предельный самоконтроль и требовательность к себе. Каждодневная учеба, поиск, недовольство собой, волнение перед очередным, пусть тысячным выходом на съемочную площадку или сцену — вот что было залогом его творческой молодости, его артистической формы.

И, наконец, самый надежный его тыл, его крепость — Дом.

Его love story — «Я однолюб!»

Некогда, в далеком 1949 году, на вечере в ВТО он встретил молоденькую студентку ГИТИСа по имени Катя. И влюбился. Впоследствии выяснится: навсегда!

Компания была дружная, а вечеринки в ту пору бывали бедные, но очень веселые (слова «тусовка» тогда еще не знали). И однажды гостям чего-то не хватило, то ли хлеба, то ли бутылки, и на ближайший Киевский вокзал на поиск послали Мишу — все-таки солидный, артист… Катя вызвалась пойти с ним («Сама не знаю, почему», — потом недоумевала она).

Проходили по улицам долго, почти до рассвета. Когда вернулись, все уже разошлись. Но — простили. Словом, ситуация была похожа на взаимность, на роман.

Но не все оказалось так просто. Катя уже была замужем, у него же, до того закоренелого холостяка в его 31, был подписан на три года контракт — снова в армейский театр в Германии.

Следующей стадией «лав-стори» был роман в письмах (вот бы почитать эти послания 49 года, да, наверное, не сохранились)…

Не выдержал. Через год вернулся в Москву, заставил Катю получить развод (это было нелегко). Только 19 января 1952 года сумели расписаться — а уже рос полугодовалый Андрюшка. Сейчас Андрей Михайлович Глузский, долго прослужив заведующим постановочной частью в Театре-студии киноактера, работает в «Альфа-банке».

«Женился — и из своей коммуналки въехал в ее коммуналку», — шутил Михаил Андреевич. Правда, Катина квартира была несколько иного рода, чем его Басманная. Да и сама Катя, Екатерина Павловна Перегудова, была, как говорится, «девушкой из другого круга», «из бывших». Жила она в одной

комнате, оставленной ей в реквизированном и «уплотненном» особняке ее умершего отца, богатого человека, в дворянском Трубниковском переулке. Мать Кати, певица, работала во МХАТе и вторым браком была замужем за блистательным ученым-гуманитарием, знатоком европейской литературы и театра, писателем Алексеем Карповичем Дживелеговым, который очень любил свою падчерицу, он-то и посвятил ее в театроведение. В «Монологе» своему профессору Сретенскому Глузский придал трость Дживелегова, а после смерти тестя к Михаилу Андреевичу перешел его уникальный письменный стол в стиле «модерн».

В эту-то высокую московскую элиту попал наш «актер-солдат». И был принят как родной. Всю жизнь настойчиво, подчеркнуто говорил Михаил Андреевич о влиянии на него этой благородной интеллектуальной среды. Он всегда охотно «вписывался» в круг Катиных коллег-искусствоведов и критиков, которых актеры ведь обычно не очень жалуют. Он — жаловал! А мы, Катины коллеги, гордились им, обожали его.

Жена не хотела быть просто «супругой Народного артиста», всегда трудилась в поте лица. Ее именем составителя и редактора подписаны многие прекрасные книги по театру. В последние годы она занимается литературным наследием Вс. Мейерхольда.

Дома всегда было и понимание, и строгость оценок, и уют, и истинно московское гостеприимство. Тем временем выросли дети, внуки, приняв трудовую эстафету старших: Мария Михайловна работает в московском представительстве ЮНЕСКО, Михаил и Александр — молодые юристы, Ксения — аспирантка Кельнского университета. Только младшая, Лиза, пока оканчивает школу.

Любопытно: все Глузские похожи друг на друга каким-то фамильным и душевным сходством.

Его слава

Когда настала «приватизация», Михаил Глузский своих «ООО» не учреждал, ресторанов и кафе не открывал, вилл себе ни на Канарах, ни в Переделкине не возводил. Жил в трехкомнатной квартире кооперативного дома кинематографистов у метро «Аэропорт», которую молодоженам построили на Мишины трудовые заработки и Катины редакторские сверхурочные.

Глузский по старинке «работал актером». Был не только, как теперь говорят, «востребованным», но и «перевостребованным» — точнее, его продолжали «рвать на части». Да, актерского заката, горькой доли многих, Михаилу Глузскому познать не довелось.

Наоборот — выплески зрительской любви, овации. В ноябре 2000-го и в апреле 2001-го его дважды приветствовали стоя залы города Нью-Йорка: сначала в сверхпрестижном Линкольн-центре на Бродвее после показа «Монолога», потом в новом дворце «Миллениум», где проходил «выездной» фестиваль «Кинотавр» и где ему вручили почетный приз за вклад в киноискусство.

А что уж и говорить о так называемой «общественной работе»! Правда, в советское время он как-то ухитрился остаться беспартийным (тогда ведь знаменитостей в КПСС «вербовали»), а раньше и в комсомоле не состоял. У него стезя была иная: таких в киношной среде называли «ходоками». Его имя открывало двери важных начальников, вот он и звонил, выбивал, бумаги подписывал — безотказно! — одному с просьбой о пособии, другому — в больницу, третьему о квартире. Себе не просил ничего и никогда, гордился, что никому не должен.

У него, кроме кинематографа, был Театр — еще одна постоянная, начиная с той дворовой детской самодеятельности, привязанность. Театральную работу Глузский никогда не оставлял (полвека в Театре киноактера), но волей судьбы (и по заслугам!) именно в конце пути поднялся к вершинам сценической карьеры и сыграл главные свои роли. Он стал партнером Марии Владимировны Мироновой, этой легендарной долгожительницы, в лирическом и грустном спектакле «Уходил старик от старухи». Его часто и с неизменным успехом играли в России, за рубежом — счастье, что телевизионная запись сохранила для будущего их неповторимый артистический дуэт.

На сцене театра «Современник» в инсценировке романа Достоевского «Братья Карамазовы», там названной «Карамазовы и ад», Глузский сыграл старца Зосиму, сложнейший философский образ, олицетворение русского православного духа. А последней встречей с родной классикой стала для него «Чайка» в театре «Школа современной пьесы» под руководством Иосифа Райхельгауза, где он много трудился все последние годы. В «Чайке» Чехова — вот парадокс! — ему досталась роль Сорина, «человека, который хотел», хотел стать писателем и не стал, хотел жениться и не женился, ничего не достиг и теперь прозябает в инвалидном кресле. И вот актер, полная противоположность персонажу, Глузский, который «сделал себя», наделил своего героя жаждой жизни, надеждой на будущее — это была новая трактовка образа, ведь чаще рисовали увядание. Но был еще и некий постскриптум к чеховской драме, к роли Сорина — «Чайка» моднейшего романиста Акунина. Это — как бы продолжение четвертого акта пьесы, где, как известно, молодой Треплев кончает самоубийством. По Акунину же и в духе

сегодняшнего детективного бума он не застрелился, а был застрелен кем-то из окружения. Начинается дознание, и старик Сорин тоже не вне подозрения… Рискованно? Без сомнения! Однако Глузскому не впервой было идти на риск. А в итоге получилось любопытно, некощунственно в адрес автора.

Но… Громче звучит музыка печали. Это был последний выход Михаила Андреевича к публике.

Каким мы видели его вблизи

Располнеть он не успел. Худой, поджарый, легкий, не ходил, а скорее бегал, хотя и пришлось все-таки взять в руку палку: нога подводила… И сгорел не от старческой болезни, а от злой хвори, которую в народе называют «антонов огонь», — поражает она чаще всего раненых солдат. Врачи сделали все, чтобы спасти…

Не скажу, что был он ангелом, случалось, бывал и резок, и придирчив. Но редко! Обычно — очарователен, доброжелателен, остроумен — его лукавая улыбка словно «подначивала» собеседника на шутку. Всегда был элегантен, даже в любой затрапезе. Хорошо пел, конечно, только для своих («Хазбулат удалой, бедна сакля твоя…» или «Вот будешь большая, отдадут тебя замуж…»). Был радушным главой стола, сам прекрасно готовил. Аппетитно, ловко, изящно — телезрители могли убедиться в этом, когда в программе «СМАК» он демонстрировал приготовление своего коронного блюда — бараньей ноги. Но еще ловчее разделывал птицу, просто виртуозно! Помню, как у себя дома он принимал шведскую звезду Биби Андерсон, с которой вместе снимался в Стокгольме. В меню ужина была куропатка (за границей дичь — дорогой деликатес, а у нас по темноте стоила дешевле кур). И вот эти коричневые тушки были самолично зажарены хозяином и так элегантно убраны на тарелках с гарниром, что позавидовал бы ресторан «Максим»… Словом, талантлив он был во всем.

Да не погаснет свет его далекой звезды.

«Он между нами жил…»

Впервые опубликовано в журнале «Кинофорум» (2002. № 1).

Памяти выдающегося отечественного кинематографиста Народного артиста СССР Толомуша Океева

Московский год Толомуша — 2001-й

Весть о кончине ударила как гром среди ясного неба, пронзила…

Судьбе было угодно сделать так, что Толомуш Океевич Океев, этот редкостный Кинематографист-Мастер и уникальный человек, был особенно близок нам, его коллегам-москвичам, именно в 2001 году. В году, до конца которого ему не удалось дожить всего лишь чуть более двух коротеньких недель. В году, когда и по своим творческим планам и словно бы по тайному предчувствию разлуки Толомуш часто бывал в Москве. Для нас, его друзей, это был своего рода «год Толомуша Океева».

Ибо в апреле 2001 года под грифом Конфедерации союзов кинематографистов в Центральном доме кино отмечалось его 65-летие. «Не круглая дата», — возражали одни, а другие — их было большинство — настаивали на юбилее. Потому что не календарное число, а душевная потребность сочиняла и назначала это скромное, но знаменательное празднование. Хотелось заново вспомнить то, что именуют «вкладом» того или иного художника в избранное им искусство, конкретно — «вкладом Толомуша Океева» в сокровищницу нашего отечественного кино, которое, когда Толомуш в нем работал, называлось «советским», а теперь распалось на осколки, на разрозненные острова некогда могучего архипелага.

Толомуш Океев был, пользуясь старым советским словом, «активист» Конфедерации. К ее кораблю, который на якоре стоял по-прежнему в Москве, кинематографической столице Союза, припадали и мастера старшего поколения, испытывающие ностальгию по временам «межреспубликанской» творческой дружбы, и молодежь, ищущая гласности и контактов в своем «ближнем зарубежье», а не только на далеких западных фестивалях. Толомуш был среди первых, старших.

И, конечно, не потому, что не был «востребован» новым временем, наоборот! В числе самых просвещенных и знаменитых

гуманитариев своего народа и своей страны, ныне суверенного государства, Толомуш Океев стал официальным представителем своей страны за ее рубежами, дипломатом высокого ранга, Полномочным Послом республики Кыргызстан в Турции.

Он работал и жил там прекрасно, грех было бы выражать недовольство! Любознательный, живой, обладающий прекрасной памятью, Океев быстро овладел турецким языком, по счастью, близким киргизскому, фундаментально изучил историю Турции. Анкара на несколько лет стала его вторым домом. Уютным домом, надо прибавить…

Все было хорошо — и климат, и природа, и солидный, размеренный образ жизни, подобающий послу… Но всегда точила тоска по кино, по сумасшедшему дому студии, по съемкам — «яд», испив которого, человек остается отравлен на всю жизнь. А тем более такой «многостаночник» от кинопроизводства, как Океев, который был и дипломированным звукооператором, и документалистом-профессионалом, а не только постановщиком игровых картин. Не любивший жаловаться, оптимист, всегда благодарный гостеприимной для него Турции, он грустно и тихо признавался: «Там мне скучновато…»

Вот эта-то ностальгическая тоска все гнала Толомуша из его «чудного, прекрасного далека» в дождливую и суматошную Москву, где при всех потерях распавшегося кинематографического сообщества сохранилась солидарность былых друзей-братьев, выпестованных ВГИКом и Высшими курсами режиссеров и сценаристов. А Конфедерация союзов кинематографистов, правопреемница Союза кинематографистов СССР также и «по душе», своими ежегодными Форумами стран СНГ и Балтии, своими регулярными показами новых достижений бывших «своих», ныне «иностранных» кинематографистов, своими выездными мероприятиями типа Международного кинофестиваля «Восток — Запад» в Баку изо всех сил поддерживала если не административный, то во всяком случае *духовный статус-кво* творческой дружбы кинематографических союзов-единомышленников. Толомуш Океев был непременным участником этих встреч, всегда выкраивая время для прилета хотя бы на несколько дней. Более того: общительный, веселый, абсолютно демократичный, он был поистине душою Конфедерации и тех, кто ценил ее стоическую борьбу за неразрывность кровных творческих уз. Важность баев, своего рода ментальное (или благоприобретенное?) свойство «начальников» из Центральной Азии, решительно к нему не пристала и в его новом ранге.

Вот почему Москва так охотно и радостно готовила

«некруглый» юбилей Толомуша Океева. Была здесь еще причина. Но сейчас — увы! — речь должна пойти о печальном.

Дело в том, что именно к этому, роковому 2001-му давно накапливавшаяся в душе мастера потребность «прорыва» и возврата в кино выплеснулась реальным проектом. Толомуш и видный отечественный кинодокументалист Леонид Гуревич, давний друг Океева, автор многих острых по проблематике и мастерски выполненных картин, сочинили проект, равно увлекавший обоих. Была задумана огромная и новаторская по теме и по выразительным средствам работа.

Посылом, толчком к развертыванию гигантской исторической панорамы в будущем фильме служило 500-летие дипломатических отношений России и Турции. Замысел был продвинут «на письменных столах», в воображении этих, пусть не молодых уже людей, способных мальчишески загораться идеей. Мне довелось видеть их, Толомуша и Леонида, в последний раз вместе на вечере памяти М. И. Ромма в Доме кино. В январе отмечали его 100-летие, Океев считал себя учеником Ромма, и по праву — хотя бы как выпускник Высших режиссерских курсов, этого детища Михаила Ильича. Будущие соавторы российско-тюркской эпопеи по окончании торжественной части сидели за столиком в фойе Белого зала настолько погруженные в какой-то важный свой спор, что не замечали окружающих. Все было, как говорится, на мази. Даже деньги светили…

В феврале Леонид Абрамович Гуревич скоропостижно, в минуту, скончался в американском аэропорту Кеннеди, прилетев к своей семье, проживающей в Нью-Йорке, возможно, повидаться перед большим «авралом» осуществления нового проекта. Каким ударом было это для Океева, понять нетрудно. Думаю, что жестокий этот удар сократил его дни. И нет ли какой-то символики или злого рока в том, что Толомуша Океевича смерть настигла так же — в одночасье, без болезни, без больницы, разом…

Вот почему еще так хотелось нам, московским его почитателям и друзьям, отметить 65-летие с тем, чтобы как-то, хотя бы ненадолго, отвлечь Толомуша от его горя — гибели задуманного фильма и потери друга, единомышленника.

Все прошло отлично, тепло, интересно. В фойе развернута была фотовыставка, круглый стол, посвященный творчеству Толомуша Океева, оказался содержательным. Но самым большим и праздничным откровением явились сами фильмы Океева.

Название ретроспективы — «Киргизское чудо сквозь призму лет» — не только оправдало себя сверх любых ожиданий. Но

сегодня, когда творца замечательных произведений киноискусства уже нет, по-новому видится и тот самый «вклад» Толомуша Океева в общую сокровищницу экрана. Не только нашего — мирового.

Киргизская новая волна

После памятного дебюта Ларисы Шепитько, снявшей на маленькой студии «Киргизфильм» картину «Зной» по повести Чингиза Айтматова «Верблюжий глаз», и тем более после «Первого учителя» Андрея Кончаловского по одноименной повести того же писателя, началась мода на кинематографическую Киргизию — памятная «киргизская новая волна» 1960-х.

«Ее подняло ввысь рождение прозы Чингиза Айтматова, — говорил Толомуш Океев. — Это был прорыв, открытие неведомого мира. Айтматов доказал, что даже маленький народ может обладать неповторимой самобытностью, самодостаточностью».

Высоко ценя творчество своего знаменитого соотечественника (хотя фильм по его сценарию поставил лишь однажды — «Красное яблоко»), Океев с присущей ему скромностью никогда не приписывал себе роль некоего первооткрывателя, «Айтматова от кино». А мог бы! Хотя бы потому, что его первая полнометражная картина «Небо нашего детства» (1967) была открытием экранным, а по своему значению — кинематографической параллелью айтматовской прозы.

В этой ностальгической и автобиографической картине рассказ о летних каникулах маленького школьника, проведенных в гостях у деда на горном пастбище, смотрелся как эпическая поэма о вечной степи и вечных горах киргизов. О юрте, этой царице древнего кочевья. О поэтической, уютной, теплой старине, которую теснит город. При всем этом — задушевная простота, человечность и ясность, которые были качествами Океева-человека и становились стилем Океева-художника.

Все скромно на экране, все на первый взгляд неброско: и местный простодушный праздник, и горести-заботы старика, которому предстоит расстаться с любимым пастбищем и любимым беркутом, презрительные усмешки молодежи в адрес «дремучих» дедовских нравов. Высоко ценивший творчество Океева патриарх французской кинокритики Марсель Мартен написал очень точно: «Он дебютировал произведением, примечательным своей пластической красотой и психологическим проникновением в тему: конфликт поколений,

когда молодые презрительно фыркают в сторону пасторальной цивилизации их родителей».

В финале «Неба нашего детства» тема горького, но неизбежного разрыва поколений, которая накапливалась от эпизода к эпизоду, обретала силу поэтической метафоры. Шумную малышню в конце каникул провожает до городской окраины важная кавалькада всадников-аксакалов. Ватага ребят скрывается во тьме подземного туннеля, который словно бы поглощает веселую толпу, а старики поворачивают назад и тихо, важно, подобно средневековой процессии, возвращаются к своим пастбищам. И их могучие гордые кони медленно движутся на фоне гор и степи. Незабываемый образ!

Пересматривая сегодня фильмы Толомуша Океева, снятые 15–30 лет тому назад, поражаешься их актуальности — просто удивительно! Все — сегодняшнее, все животрепещущее: и авторское раздумье, и проблемы, и выразительные средства. Более того: фильмы эти хватают за душу еще сильнее, чем в дни их выхода в прокат. Это участь настоящего художника — он впередсмотрящий, он — предсказатель.

И вот звучит с экрана Толомуша Океева набат тревоги о «среде обитания», о попранной красоте природы — звучит задолго до речей «зеленых», до устрашающей статистики в телепередачах по экологии, до катастрофы Чернобыля…

И режет в его фильмах контраст самоуверенного, наглого, агрессивного богатства и хрупкой, обездоленной бедности. Самих категорий: богатства — силы — вседозволенности и бедности — бесправия — унижения задолго до того, как в нашем обществе появились некие олигархи, чьи-то миллионные счета в швейцарских банках, а на другом полюсе — забастовки из-за невыплаты мизерных зарплат.

И в судьбах героев просматривается горькая правда о том, что зло активно, живуче, умеет оставаться безнаказанным. И не всегда добро побеждает. Случается и наоборот. Часто случается. Об этом тоже фильмы Толомуша Океева. Не касается ли все это нас с вами?

А ведь на экране плывет мир — далекий, совершенно особый, экзотический. Мир диковинных скал Алатау и зеркально-голубых вод, табунов могучих коней, овечьих отар, сайгачьих стад, волчьих стай, мир охотников и скотоводов, суровых горцев и жителей долин, людей, еще всем бытием своим связанных с природой, с царством братьев наших меньших. И имена героев тоже экзотические для уха: Ахтынгул, Кожожаш, Мундузбай, Уркуя, святая Койберен, красавица-коза, которая по киргизским верованиям спасается на крутизне от охотника в прологе картины

«Потомок Белого Барса».

Это благоуханный мир небольшой и самобытно-прекрасной страны, которая звалась республикой Киргизией, а ныне именуется суверенным государством Кыргызстан. Ностальгия по утраченному охватывает при просмотре — «что имеем, не храним, потерявши, плачем»…

Картины Океева в большинстве своем сняты на «Киргизфильме» — самой маленькой из всех советских киностудий, но разве не смотрятся едва ли не под стать Голливуду потрясающие по темпераменту массовки, уникальные горные пейзажи, весь этот, как шутит сам режиссер, «зоопарк»: лошади, верблюды, беркуты, лисицы и иная живность в естественных условиях природы? Разве не позавидует любой сегодняшний кинорежиссер такому, по уровню и мощи истинно культовому актеру, герою идеального мужского обаяния, каким переходил из фильма в фильм Океева всякий раз новый Суйменкул Чокморов, которого сам гениальный японский режиссер Акира Куросава ставил рядом с великим Тосиро Мифунэ?

И речь, конечно, не только о том, что в исторических фильмах киргизского мастера великолепны костюмы, меха, ковры, утварь и прочие признаки «богатого кино», хотя, скажем прямо, в нашу пору «малобюджетности» это очень радует глаз. Дело в общем художественном, артистическом уровне кинематографа Толомуша Океева, в его персональном вкладе в киноискусство XX века.

Сын своего народа, рожденный близ заповедного озера Иссык-Куль (эти места послужат режиссеру безотказной «съемочной площадкой» для его фильмов), флагман «киргизской режиссерской школы» или «киргизской новой волны» 1960-х годов. Да, ему, как и Чингизу Айтматову в литературе и его коллегам по киностудии, принадлежит заслуга экранного первооткрытия не только величавой природы, красивых и порою жестоких обычаев древнего кочевья, но духовной сущности киргизов, того, что сейчас принято называть «идентификацией нации», «менталитетом».

Глубокий знаток истории родной страны Океев в своем творчестве обращался к разным ее периодам: битвам коллективизации («Поклонись огню!», 1972, Государственная премия Киргизской ССР), азиатскому средневековью («Миражах любви», 1987), легендарному прошлому, наследию национального эпоса «Манас» в «Потомке Белого барса» (1983). К началу XX века в своем шедевре «Лютый» (1974), снятом в Казахстане по классической прозе Мухтара Ауэзова, и, наконец, к своей современности — школьных лет («Небе нашего детства»,

1967), молодости («Красном яблоке», 1975), грустной зрелости («Улане», 1977).

Всякий раз реконструкция эпохи безупречна — ведь для Океева, постоянно снимавшего и документальные ленты, опора на материал, на жизненную конкретность непременна. Но все же главное — не информативность, не сугубо «местный колорит», а нравственные проблемы, вечные и общечеловеческие конфликты, глубинные вопросы людского существования. Рождение и смерть, одиночество и сиротство, разлад мечты и реальности, гордыня и смирение, эгоизм и долг перед ближними, добро и зло. Один из учителей Океева по режиссерским курсам Леонид Трауберг так написал о фильме «Красное яблоко»: «Мне понятно, почему Океев связывает рождение и смерть с чувством любви… Чувство это в фильме рождается и — умирает. Это новое воплощение постоянной темы, и под стать ему — новая форма повествования, монологическая…»

Вот, наверное, почему «локальные», заглубленные в киргизскую специфику фильмы Толомуша Океева одновременно распахнуты, доверчиво открыты всему свету. Недаром они органично вписались в те плодотворные поиски и свершения, которые широким фронтом шли в многонациональном советском кинематографе, получив имя «шестидесятничества».

«Посланца Евразии» — Толомуша Океева — доброжелательно и заинтересованно встретила Западная Европа. От почетного диплома за дебют на кинофестивале в Локарно до спецприза жюри — Серебряного медведя — престижного «Берлинале-84» за «Потомка Белого Барса» тянется длинный список океевских международных наград. Но еще интереснее то, что многое, очень многое из того, что будет потом прославлено в «новых волнах» китайского кино и далее кино Ирана, столь модного в 1990-х годах, уже было заявлено, открыто, предчувствовано в его скромных лентах «киргизской кинематографической школы», никак не претендовавших на международный «бум». Об этом еще напишут историки кино.

Мы не думали о прощании… Прощайте, дорогой Мастер

Но еще больнее ударила злая весть из Анкары рокового 18 декабря по тем, кому довелось вместе с Толомушем побывать в его последней фестивальной командировке — на Международном телекинофоруме «Вместе» в Ялте, в сентябре 2001-го.

Думаю (надеюсь!), что это были счастливые дни для нашего дорогого друга, во всяком случае выглядел он счастливым,

радостным. Он представлял фестивальной публике молодую команду своего родного киргизского кино с поистине отцовской гордостью. И было чем гордиться: фильм «Маймыл» Актана Абдыкалыкова, который приобрел международную известность предыдущей своей картиной «Бешкемпир», не только получил самый почетный приз Телекинофорума, но понравился и зрителям, и профессиональной среде — и по справедливости: очень талантливое кино! Так и стоит у меня в памяти на фоне вечернего Ливадийского дворца, на парапете которого шла церемония вручения наград, улыбающееся, буквально расплывшееся в улыбке круглое и совсем не постаревшее лицо Толомуша Океевича, «лицо монгольской национальности», как он любил шутить…

Да, он был в Ялте веселый, полный надежд. Дело в том, что в загашнике у него прятался новый проект. Он боялся распространяться, чтобы «не сглазить», но все-таки под моим давлением «раскололся». Это был проект, посвященный спору о Евразии, историческим судьбам и тайнам Евразии, неотъемлемой частью которой и является Россия. Уже объявились страны-заказчицы кинопроекта и солидные международные организации. Уже шла распашка архивов. Хотя отдельные фрагменты будущего сценария существовали, Океев искал соавторов, предположительно называл Олжаса Сулейменова, Одельшу Агишева, собирался заручиться поддержкой московских документалистов. Моделью будущего фильма служил для него «Обыкновенный фашизм» Михаила Ромма — свежесть фактов, блоки тем и размышления. Словом, передо мной был не иностранный дипломат, а наш брат-кинематографист, вступающий в подготовительный период. Со своими радужными планами он летел в Москву.

Я попросила Толомуша Океевича в самолете дать мне интервью. Суеверие (беру грех на душу, а ведь оказалась права!) останавливало меня от слишком настойчивых расспросов о фильме. Но зато как-то легко пошла биографическая, семейная тема. И в ней человек раскрылся, распахнулся во всем своем обаянии.

Он рассказал о любви всей жизни, о Прекрасной Даме — о Жумаш. Вот был бы фильм! Жумаш родилась на пастбище, а познакомились они в интернате для детей пастухов в Бишкеке. А поженились в Ленинграде, куда их обоих послали учиться. «Она у меня — Хиллари Клинтон! — все повторял Толомуш. — Она гораздо умнее меня!» (замечу в скобках, что Океев как раз очень умен, что вовсе не всегда отличает кинематографистов и даже людей режиссерской профессии).

Рассказывал о своих дочках, о сыне Искендере, музыканте, работающем в филармоническом оркестре Анкары. Мальчиком, когда Толомуш учился на Высших режиссерских курсах, он бывал у отца в Москве. Юного киргиза полюбила и пригрела замечательная женщина, которая работала в Иностранной комиссии Союза кинематографистов, прекрасная переводчица с французского и английского Изабелла Германовна Эпштейн. У нее в доме Искендеру посчастливилось видеть многих выдающихся кинематографистов, наших и зарубежных. Это была уникальная школа жизни и искусства… Признавался в горячей любви к Москве, что, скажем прямо, теперь не всегда модно у бывших наших соотечественников.

И, наконец, я попросила своего интервьюируемого написать имена семи его внучек — на фотовыставке к его 65-летию портрет деда в окружении этого цветника был «центровым» экспонатом.

И вот теперь в моем журналистском блокноте датированный 15 сентября 2001 года уникальный манускрипт классика отечественного кино, создателя киргизской кинематографической школы: Ажара — 21 г., Айима — 19 л., Дарика — 9 л., Каныкей — 7 л., Ася — 6 л., Айгерим — 5 л., Алия — 4 г. Дорогого стоит!

НЕЯ ЗОРКАЯ. ТЕАТР. КИНО. МУЗЫКА

«Мадемуазель Нитуш» Эрве в Театре им. Вахтангова

Печатается по рукописи (студенческая тетрадка), датированной 20 декабря 1944 года.

…Под тихие звуки скрипок медленно и торжественно опустилась на сцену огромная трагическая маска. Погасли разноцветные огни рампы, умолк веселый гул спектакля, и затаившей дыханье, восхищенной девушке явились прославленные тени театра.

Ей поклялись верно служить Скапен и Фигаро, свое покровительство обещали Панталоне и Труффальдино, ее благословила печальная Адриенна Лекуврер.

И тут же растерянную маленькую фигурку девушки, со смешными косичками и бантиками, в топорщащемся платьице пансионерки подхватил и закружил неудержимый упоительный вихрь оперетты…

Нехитер замысел музыкальной комедии Эрве «Мадемуазель Нитуш»: шалунья-воспитанница удирает из монастыря и после многих приключений, неожиданностей и переодеваний достигает своей цели — выходит замуж за гвардейского офицера.

Из этой тривиальной, хоть и очень смешной истории театр Вахтангова сделал очаровательный лирический спектакль о молодости, побеждающей ханжество и притворство, о рождении актрисы, о детски-бескорыстной любви к театру.

«Мадемуазель Нитуш» возвращает каждого зрителя к тому счастливому, незабываемому дню, когда ребенку впервые открывается новый волшебный мир, мир поэзии и красок, мир музыки и смеха, скрытый за таинственным театральным занавесом.

И своей непосредственностью и темпераментом, своим задором и выдумкой, своим чеканным ритмом и юмором напоминает новорожденный спектакль блистательную вахтанговскую «Турандот».

Бесконечна и многообразна фантазия постановщика Р. Н. Симонова, неистощимы и пестры его режиссерские приемы, но ни на минуту его не покидает тонкий вкус и благородное чувство меры.

Как в клавире обескураженного органиста, где кознями коварной девчонки величавые страницы хорала смешались с игривыми опереточными листками, так в спектакле причудливо

сплелась целомудренная лирика сцен Денизы и Шамплатро с грубоватым юмором полковника, торжественное появление видений с шумным джазовым каскадом. Все объединено единой театральной стихией, единым комедийным ритмом.

И все мчатся в стремительном потоке действия — и трусливый, запутавшийся в двух противоречивых занятиях автор легкомысленной оперетты Флоридор — монастырский учитель пения Августин (В. Осенев), и взбалмошная, крикливая примадонна Коринна (Г. Жуковская), и неуязвимый в своей флегматичности и нетрезвой медлительности помреж (Б. Шухмин), и меланхолический конюх Лорио, ведущий бесконечные беседы со своей понятливой кобылой Коппелией (Н. Плотников), и рыжая, презирающая все мирское, но старательно молодящаяся мать-настоятельница (Е. Понсова), и неизвестно как ворвавшаяся во французскую оперетту веселая ватага американских актеров с портативным веревочным рингом, и воспитанницы «пансиона небесных ласточек», под напускным благонравием прячущие детскую шаловливость и с ужимками закатывающие к небу любопытные и хитрые глаза. Все они — и мягкий, обаятельный, но, быть может, немного однообразный Осенев, и великолепный в наивной серьезности Шухмин, и Плотников с откровенным опереточным комизмом, и хорошо владеющая острой сценической деталью Понсова, и остальные актеры — одни более, другие менее удачно нашли свое оригинальное лицо в этом разноцветном зрелище, иногда чуть-чуть странном, иногда обескураживающем, но всегда оправданном вольными и смелыми законами театра.

И никого не шокируют страшные клятвы мести — «я сотру его в яичный порошок» и «забросаю корнеплодами из индивидуального огорода», — произносимые драгунским полковником из Дижона; и никого не смущает, что Флоридор внезапно запевает еще не написанный во времена Эрве куплет из «Сильвы», оправдываясь тем, что истинный талант должен быть пророческим. Любой подобный «анахронизм» и любая фраза, прозвучавшая бы для автора неожиданно и нелепо, в спектакле уместны и органичны, потому что вовсе не изучать быт и нравы такой-то эпохи пришел сюда зритель.

…Зритель вместе с Денизой покинул монастырь за высокой каменной оградой, вместе с ней ускользнул из запертого на ключ номера гостиницы и бродит сейчас по фантастической стране кулис, где на каждом шагу ждет неожиданный сюрприз, где с потолка вдруг спускается целое парижское кафе, где музыка и свет превращают обыкновенных переругивающихся между собой девушек в одухотворенных фей и сильфид.

И широко открытыми глазами Денизы, впервые попавшей в театр, смотрит на сцену зритель, живо и непосредственно переживая все треволнения этой шаловливой, лукавой, но такой трогательной в своих коротких горестях девушки. И для него родились сегодня две актрисы — Дениза де Флориньи, с успехом дебютирующая в дижонской оперетте, и Галина Пашкова, так подкупающе просто, так грациозно весело играющая Денизу де Флориньи.

…В пансионе уже начался урок музыки. Двумя стройными рядами стоят со скучными, постными лицами поющие молитву воспитанницы. И неожиданно оживляется их тоскливое занятие — расталкивая подруг, бежит на свое место лучшая ученица пансиона, любимица матери-настоятельницы и первая озорница, первая сочинительница всевозможных проказ — Дениза. Птичьим громким свистом оглашается зал, судорожно размахивает метлой полусонный органист, и ему, бедному, невдомек, что примерная, поющая соло Дениза, как только он отвернется, опускается на корточки и, раздувая щеки, увлеченно дует в какую-то звонкую свистульку… С ней разговаривает начальница — что может быть скромнее, безгрешнее и наивнее ее лица со всегда опущенными ресницами, со строго поджатыми губами, но пусть только отведет глаза святая мать — с отчаянными гримасами, под еле сдерживаемый хохот девушек, Дениза так забавно передразнивает ее безобразную походку, ее спущенные на лоб рыжие букли, ее вечное пенсне. Начальница смотрит снова — и молитвенно прижимаются к груди руки, чинными и плавными становятся угловатые размашистые движения, безмятежно-спокойно смотрят озорные глаза. Хитрая девчонка, отчаянная плутовка! Не обманывает зловещее предчувствие Августина-Флоридора, которого посылают сопровождать Денизу в Париж. Правда — «начинается что-то грозное и что-то невероятное»… Ведь столь коварное создание всех проведет, непременно добьется своего и хоть через иголочное ушко пролезет на давно и горячо желанную премьеру оперетты!

С болью и мукой на лице Дениза прощается с благословенным божьим приютом, всхлипывая обнимает любимую мать-настоятельницу. Со слезами провожают опечаленные пансионерки свою несчастную уезжающую подругу. Но начальница уходит — грустный ход музыки внезапно модулируют, растут и ширятся веселые рулады оркестра, радостная улыбка озаряет лицо Денизы и вприпрыжку, танцуя, увлекая за собой обеспокоенного Августина, покидает она надоевшую тюрьму для вольного, еще неизведанного мира… Так играет Г. Пашкова, юно и заразительно, лукаво и чисто.

…И вот осуществилась, как в головокружительном сне, заветная мечта о театре. Двадцать семь раз выносит шквал аплодисментов ошарашенную юную дебютантку на сцену, но лавры сего триумфа оказываются очень волнительными…

…Усталая, в костюме барабанщика, на заре возвращается Дениза в монастырь с несчастным обритым Флоридором, преследуемым злым роком в образе толстого полковника.

…Все улажено; начальнице с полным правдоподобием и безупречно-добродетельным лицом преподнесена чудовищная оправдательная история. Сложив руки на груди, устремив взгляд в божественную потусторонность, отправляется Дениза к себе в комнату, и вдруг на глазах у опешившей настоятельницы спокойно, машинально и привычно лезет на каменную монастырскую стену…

Это — прелестная, очень смешная деталь, и хороша она тем, что идет от образа, а не навязана режиссером во имя самодовлеющего комизма.

Таково правило спектакля — все полеты фантазии постановщика и художника, все их приемы, все остроумные находки не существуют сами по себе, а служат актеру. И потому блестящая режиссерски «Мадемуазель Нитуш» превосходна и актерски. И потому вместе с Симоновым и Акимовым празднуют победу Пашкова, Осенев, Понсова, Плотников, Горюнов, Шухмин, Гриценко и все остальные исполнители. И вот демонстрация справедливости столь хорошо известного и столь плохо чтимого тезиса, что режиссер и художник не должны быть деспотами спектакля.

Театр Вахтангова вновь достиг дружбы и равноправия режиссера с актерами, достиг в чужеродном для драматического театра жанре — в оперетте. И оказывается, этот жанр не только приемлем, но и великолепен на драматической сцене, а пресловутая антихудожественность и эклектизм оперетты, перемежающей музыкальный дивертисмент с никчемными разговорными кусками, — дурная специфика не самого блюда, а его поваров.

В «Мадемуазель Нитуш» и музыкальные, и драматические куски пронизаны одним кипучим ритмом, одним комедийным темпераментом, и благодаря этому каждый вставной номер, которых в спектакле немало, воспринимается как необходимая и органическая часть монолитного действия. Это единство и гармоничность делают его таким живым, легким и увлекательным.

И зрительный зал очарован помолодевшими чудесами театра, и седовласый, угрюмый от забот и дел человек чувствует себя

мальчишкой, смотря на веселые приключения Денизы.

Жизнерадостно и шумно появилась на сцене Вахтанговского театра «Мадемуазель Нитуш». И приветствуя ее появление, обидно сознавать, что оперетта, которая должна быть лишь интермедией в репертуаре одного из наших лучших драматических театров, сделалась его основой. Но хочется верить, что еще более любовно, молодо и талантливо, чем над «Нитуш», вахтанговцы будут работать над классическими и советскими пьесами. Тогда сами собой умолкнут все упреки новому спектаклю, так как он законен и нужен в наши суровые, трудные, но счастливые дни. Ведь «смех полезен, врачи советуют смеяться».

студентка 3-го курса Нея Зоркая 20.12.1944 год.

Черное дерево у реки

Впервые опубликовано в журнале «Искусство кино» (1962. № 7).

Прежде всего поражает лицо мальчишки — черное, обтянутое. Нервно подергиваются губы, запавшие глаза смотрят зло и тоскливо. В голосе властные, жесткие ноты: «Будете отвечать!» — и какое-то обостренное, неприятное сознание собственной ценности. «Я — Бондарев» — говорится так, будто каждый, услышав, должен стать смирно и отдать честь. Лицо совсем не детское, лицо взрослого человека, много страдавшего и выстрадавшего для себя какое-то уверенное знание жизни.

За последнее время мы видели много мальчиков и девочек на экране. Это были и маленькие старички-сплетники, и маленькие женщины, ревнующие отцов и матерей, и дети очаровательные, смешные, прелестные. В картинах о войне тоже появлялись дети. Обычно они приносили в аккуратных котомочках хлеб-соль партизанам, чуть грустно улыбались и уходили, заработав похвалу взрослых и незаметно стертую слезу. Наше зрительское зрение давно привыкло к этому трогательному кинематографическому «военному» мальчонке. Сначала, в гражданскую, он прятал раненого комиссара на чердаке и мечтал стать буденовцем. Потом, в Отечественную, сиротой, он стал шустрым связным партизанского отряда или воспитанником, «сыном полка» в ладной гимнастерочке и сапожках.

Такого, как задержанный мальчишка Бондарев — черного, дрожащего, исполосованного, лязгающего зубами и вызывающего все чувства, кроме жалости и умиления, — мы не видали. Таких, каким играет его московский школьник Коля Бурляев, на экране не было.

Трудно даже поверить, что это тот самый белокурый мальчик из первых кадров фильма, который слушал кукушку жарким полднем, когда недвижен воздух и под редким ветерком высоко колышутся листья в лесу, среднерусском, июньском, полном смолистого зноя, лесу нашего детства.

Камера движется. Скользнула вверх по сосновому стволу, поплыла над кустами к тихой, светлой реке. Деревянный сруб колодца, тенистая лесная дорога, мать, милая и нежная, с полным ведром свежей воды — пей! И мальчик в трусиках, радующийся и удивляющийся большому прекрасному свету. Такими входят в фильм образы лета и счастья, внезапно, перевернутым кадром, резко сменяющиеся осенними, скорбными знаками войны.

Безлюдно выгоревшее голое поле. Тусклое солнце светит сквозь мертвый остов какой-то брошенной сельскохозяйственной машины. Стелется дым над косогором. Хаотичны, разрозненны, странны меты детского сердца, вехи военной дороги, приведшей мальчика в эти холодные болотные топи, к черным стволам, торчащим из гнилой воды на вражеском берегу. Мальчик — теперь воин Бондарев, народный мститель.

Но только он прилег в блиндаже и закрылись его глаза, на экране сразу появились колодец с деревянным срубом, тот, другой, белокурый мальчишка, который видит звезду жарким полднем в глубокой колодезной воде, и милое материнское лицо. И снова обрыв, как выстрел: тело матери ничком на земле, а дальше — взорвавшийся хаос, чей-то стон, плач, рыдания, непонятная, чужая речь на родной земле.

Несколько раз вместе с внутренним взором мальчика фильм проходит этот цикл: от светлых, прозрачных образов мира, через сумбур и дробность видений народной беды к суровой устойчивости фронта.

Так возникают два плана, две реальности картины, взаимопроникающие и противоположные.

Здесь ракеты в низкой ночной мгле, осенняя ледяная вода, здесь в прибрежных кустах сидят с петлями на шее и держат дощечку «Добро пожаловать» мертвые солдаты Ляхов и Мороз.

Там, за чертой войны — белый песчаный плес, яблоки под летним дождем, солнечные поляны и спокойное, родное лицо матери.

В этих двух реальностях живет душа ребенка, жестоко и непоправимо травмированная, вырванная из теплого, мягкого, материнского, брошенная из этого светлого лета в огонь, металл, скрежет, слезы, чтобы ей вновь обрести себя в мести, в жгучей ненависти, в сознании своей необходимости на войне.

Противоположностью и нерасторжимостью двух этих планов определено в картине все: ее мысль, выраженная очень непосредственно и очень четко, ее особая драматургия, строй ее зрительных образов, сложный и целостный, и, наконец, сам характер главного героя — мальчика Ивана.

Соединение двух этих планов имеет значение не сюжетно-информационное: дескать, мальчик счастливо жил там-то, у него была любящая мать, пришла война, мать убили, он остался сиротой и сбежал на фронт. Значение — образное. Два плана картины — не только прошлое и настоящее, действительность и память, война и мир, но это еще начало и итог коротенькой человеческой жизни, которая обещала быть гармоничной и прекрасной, могла бы быть такой, если бы не была подвергнута

чудовищному насилию, перевернута, изуродована. Это — естественность жизни и искаженность ее, то, как должно быть, и то, как быть не должно. Между мальчиком в трусиках, который открытыми, счастливыми, изумленными глазами встречал белый свет, и разведчиком Бондаревым, ползающим в болоте у черных корявых стволов, побирушкой, скитающимся по вражескому тылу, между двумя этими мальчиками легла война, самое злое насилие над жизнью и душой человека.

* * *

Фильм «Иваново детство» еще раз доказывает, что новое приходит в искусство вовсе не только с темами, никогда ранее не затронутыми. Движение искусства — это и изменение взгляда художников на явления известные. Чем более знакомо явление, тем виднее то новое, что приносит с собой произведение. В «Ивановом детстве», поставленном Андреем Тарковским по мотивам рассказа В. Богомолова «Иван», его заметить особенно легко, ибо взгляд художника выражен здесь чрезвычайно ясно и активно. Сейчас часто говорят об авторском кинематографе. «Иваново детство» может служить примером именно такого кинематографа, в наши дни формирующегося и пробивающего себе дорогу.

При сопоставлении рассказа и фильма бросается в глаза одно различие: у Богомолова повествование ведется от лица старшего лейтенанта Гальцева, который вспоминает историю своей встречи с мальчиком-разведчиком, у Тарковского события, ход действия, сама война увидены глазами Ивана, воссозданы от Ивана, хотя здесь нет ни внутренних монологов героя, ни его голоса за кадром, ни кратных экспозиций — средств, с помощью которых кино в последнее время пытается уловить, поймать, привести на экран внутренний мир и сознание человека.

При сравнении я сознательно опускаю промежуточный этап — сценарий, написанный В. Богомоловым и М. Папавой, считая это возможным только в данном конкретном случае, что никак не означает неуважения или пренебрежения к роли сценариста. Значительно переделанный во время работы над фильмом, сценарий в окончательном своем варианте был полностью подчинен родившемуся режиссерскому замыслу, который-то и является здесь замыслом авторским. Достаточно сказать, что режиссер ввел в картину сны Ивана, то есть те самые два ее плана, без которых кинематографическое «Иваново детство» было бы попросту другим фильмом.

«В ту ночь я собирался перед рассветом проверить боевое охранение и, приказав разбудить меня в четыре ноль-ноль, в девятом часу улегся спать», — так начинает свой рассказ Гальцев. Литературе хорошо известен этот молоденький, сначала такой зеленый и необстрелянный лейтенант, попавший на фронт восемнадцатилетним юношей-призывником. Здесь, в окопах и блиндажах, на КП проходит он свои университеты, познает правду войны, цену истинного товарищества и боль разочарований, мужает, становясь взрослым человеком, суровым воином. Придя на страницы книг В. Некрасова и Э. Казакевича еще в военные годы, он прошел в литературе большой путь до наших дней, до прозы Г. Бакланова и Ю. Бондарева, до стихов Б. Слуцкого и Д. Самойлова. Возвратившись домой, если ему довелось возвратиться, он и мирную жизнь хотел мерить той высокой мерой, с какой приучился судить людей и их дела на войне. Сегодня ему под сорок.

Для этого молоденького лейтенанта из рассказа Богомолова встреча с Иваном становится очень важной. Гальцеву, познавшему войну и уже, казалось, научившемуся в ней ориентироваться, предстает явление, перед которым он останавливается потрясенным и растерянным. Это окруженный тайной парнишка, очевидно приближенный к такому начальству, к которому он, Гальцев, по субординации даже не может прямо обратиться, ребенок, которого побаивается сам капитан Холин, бывалый разведчик, хамоватый красавец, досаждающий ему, Гальцеву, своими насмешками и поучениями. Мальчик с поразительным мужеством выполняет опасные задания в оперативном тылу противника, а когда его не пускают в разведку, жалея и стараясь уберечь, уходит самовольно. Кругом все говорят, что мальчик много пережил. В нем «ненависть не перекипела». Мальчик собирает ножи — набрал целый сундучок — и, когда взрослые уходят, «возится» с ножами, после чего страшно возбужден и разгорячен.

Портрет Ивана написан точно и замечательно сильно, но намеренно со стороны. Ребенок остается для Гальцева и идеалом фронтового геройства и некоей психологической загадкой вплоть до того момента, когда в мае сорок пятого Гальцев после тяжелого ранения направляется в Берлин для захвата немецких архивов и там находит дело Ивана с подколотым к фотографии спецсообщением, что в течение четырехсуточного допроса мальчик не дал никаких показаний, держался вызывающе и был расстрелян.

Изменение авторского «я», первого лица в фильме по сравнению с рассказом — отнюдь не композиционный и не

сюжетный прием, тем более, что первого лица в прямом смысле в картине не существует. Сюжетный ход, цепь событий, связанная с Иваном, сохранена. Но изменилась точка зрения, взгляд художника на происходящее. «Иваново детство» — это слово о войне сверстников героя, переживших ее примерно в том же возрасте, что и Иван. Сейчас им под тридцать.

Разница в десять лет — разница целого поколения, а ведь каждое поколение несет собственную правду времени. В «Ивановом детстве» сегодняшние двадцатипяти-тридцатилетние открывают нам свою правду войны.

Это им война предстала в самом зловещем своем обличье, в самой чудовищной несправедливости. Они вовсе не знали хитрых пружин международной политики, приведшей к катастрофе. «Фашист» был для них только ругательной кличкой вместо устаревшего «буки». Их еще не мог звать в бой гражданский долг отцов. Они не узнали и той поэзии солдатского товарищества, кровью скрепленной дружбы, которая сделала годы войны не только страшными, но и счастливыми годами их старших братьев — ровесников Гальцева. Для них не существовало, наконец, и трезвой, полной забот тыловой повседневности, досконально известной матерям и сестрам. Зло войны, ее враждебность человеку были восприняты ими непосредственно, запали прямо в душу вместе с первыми военными впечатлениями, будь то разорвавшаяся рядом фугасная бомба или эшелон эвакуированных, саночки с трупами на улицах Ленинграда или безногий инвалид, торгующий сахарином.

Фильм «Иваново детство» несет в себе эту память ранних и неизгладимых детских впечатлений. Он очень серьезен, чист, трагичен и лишен всякой сентиментальности. Никакого умиления, никаких украдкой стертых слезинок. Фильм или потрясает или оставляет холодным — это уж в зависимости от ваших вкусов в искусстве. Меня он потрясает.

* * *

Новая точка зрения сразу изменила привычные вещи, и они осветились резким, беспощадным светом. Ушла суховатая документальность военных будней и лирика приобщения к ним — к их ритму, их суровости. Быт войны воссоздан на экране точно, но скупо и с особым острым восприятием его примет. И понятно: самое обыденное, правильное и простое на войне, то, на что и внимания никто не обращает, сразу обнаружит свою глубокую внутреннюю противоестественность, если на него

взглянуть чуть-чуть отстраненно, выключившись из военной повседневности, всех этих зазуммеривших телефонов, пакетов с донесениями. Проверки боевого охранения, отчетности — всей этой войны-работы, которой живут Гальцев из рассказа и другие взрослые.

В картине возникает главный, общий ее мотив — мотив искаженной, изуродованной натуры.

Землянка батальонного медпункта сложена из березовых стволов — что может быть естественнее, когда батальон стоит в лесу и стройматериал прямо под руками. На экране же поднялась березовая роща во всей своей осенней, прозрачной, бело-черной красе, поднялась на минуту, а в следующем кадре — медпункт, где по юным березкам спокойно и привычно ходят люди в кирзовых сапогах, течет нормальная военная жизнь. Сопоставление, никак специально не подчеркнутое, промелькнувшее мгновенно, режет сердце внезапной болью.

Мотив этот настойчив. Законны отстраненность режиссерского и операторского взгляда — а у Тарковского и оператора В. Юсова, отлично снявшего картину, взгляд един. Она для того же — чтобы мы посмотрели еще раз, но свежими глазами на давно привычное и не вызывающее у героев фильма никакого душевного отклика, ни у кого, кроме Ивана.

Блиндаж Гальцева расположен в подвале церкви. Раньше здесь стояли немцы, и на стене с тех дней сохранились предсмертные слова советских пленных: «Нас 8, каждому из нас не больше девятнадцати лет… Отомстите».

В блиндаже порядок, за столом едят и чокаются кружками с водкой, на надпись никто не обращает ни малейшего внимания, но она все время маячит перед глазами мальчика, жжет ему душу, надпись, нацарапанная на стене юношами, которых замучили в подвалах русской церкви.

А над блиндажом, на холме нелепо торчит чудом уцелевший кусок церковного свода с богоматерью — фреской, рядом на бывшем погосте скосился железный крест.

Одиноки, щемящи знаки войны в долгих осенних панорамах. Неподвижный ободранный ветряк, колонны какого-то здания со сбитыми капителями, разрезанные петли, которые продолжают качаться на ветках после повешенных. Петли, петли, петли в берлинских казематах гестапо, кладбище перекореженного железа, каких-то вырванных решеток, безобразный, странный прямоугольный предмет, оказывающийся гильотиной…

Страшен военный мир вещей. Печальна безлюдная, осенняя, изуродованная земля. Но это все же лишь среда, второй план картины. Страшнее и печальнее изменения в душах. «Иваново

детство» — рассказ о прерванном и несвершенном, о подавленных, загнанных глубоко внутрь естественных и здоровых человеческих чувствах.

* * *

В «Ивановом детстве» взяты обстоятельства не исключительные, а нормальные. Исключительность истории мальчика Ивана только в том, что она концентрирует непреложную и святую для нашей памяти норму военного времени. На войне как на войне. В фильме нет ни предателей, ни равнодушных, ни трусов. Все честно и просто выполняют свой долг, сообразуясь только с велением собственного сердца. Все герои и патриоты.

Вот эта норма поведения людей позволяет раскрыть трагизм и коренную противоестественность войны с особым правом. Искаженность и анормальность увидены в самой этой естественности, в привычности так же, как в сложенных, сбитых гвоздями березках наката увидена изуродованная, попранная природа — красавица роща.

На войне как на войне. Затеплившейся девичьей любви — не место. Будь девушка иной, чем лейтенант медслужбы, вчерашняя школьница Маша, будь она сердобольной бывалой сестричкой или хотя бы той, промелькнувшей в прозе Богомолова «статной красивой блондинкой» в юбке, «плотно обтягивающей крепкие бедра», — может, и случился бы у ней с лихим капитаном Холиным небольшой фронтовой роман. Да только в другом фильме. В «Ивановом детстве» — ровные, чистые, бесконечные стволы берез, осенняя трава, худенькая девушка-подросток в тяжелой шинели, испуганная и храбрая на своем первом свидании, единственный поцелуй.

Сами люди не замечают неестественности. Они живут по закону войны и ко всему привыкли. Строгий Гальцев отсылает своего влюбленного военфельдшера, симпатичную ему самому Машу в госпиталь. Маша убегает не попрощавшись. Холин говорит «правильно» и только лишь в сердцах хватает табуретку, собираясь запустить ею куда-то. Но и чуть-чуть было зародившимся чувствам и самому этому порыву суждено быть прерванными, как пластинке, с которой льется в блиндаж вольный шаляпинский голос. Начавшаяся и недопетая русская песня на пластинке, все время останавливаемой чьей-нибудь рукой, — некогда, война! — еще один возвращающийся, настойчивый мотив картины.

Есть одна сцена, где авторская мысль о противоестественности, уродливости войны выражена нарочито и иллюстративно. Это — сцена Ивана с сумасшедшим стариком в разрушенной деревне. Своей некоторой эффектной броскостью она чужеродна в картине, сила которой как раз в цельности и органичности взгляда художника, умеющего видеть трагическое и страшное там, где его не замечают сами действующие лица, герои.

Замечает мальчик. То, чего доискивался Гальцев из рассказа, стараясь разгадать Ивана, то, перед чем он недоуменно останавливался, здесь обнажено, раскрыто во всей внутренней механике и иссушающего детскую душу страдания, и жестокой травмы, нанесенной ребенку, и той двойной жизни, которой напряженно живет мальчик.

Душевный, внутренний мир героя полностью восстановлен в правах. Восприятие факта, отражение его в душе, впечатление столь же важны режиссеру, как сама реальность. То есть одинаково важно, скажем, и изображение повешенных солдат и то, как вздрогнуло сердце мальчика, увидевшего их, — вздрогнуло отрывистыми, резкими звуками струнных в музыке за кадром. Важна не только надпись на стене, но и то, что ее все время, постоянно видит Иван. Сама эта искалеченная душа — реальность, пожалуй, самая страшная реальность войны.

Видящий больше и острее других, пострадавший от войны, как никто, ненавидящий войну, ребенок становится рыцарем, ревнителем и олицетворением ее жестокого закона. Вот в чем наибольшая противоестественность, злейшее уродство.

Между Иваном и взрослыми, его окружающими, легли и дороги войны, которыми прошел он, но не прошли они, попавшие на фронт по призыву, и то, что незаметно им, но заметно Ивану. Взрослые — и Гальцев, и Холин, и добрая душа Катасоныч, и сам подполковник Грязнов, начальник разведки — горячо, отцовски нежно любят Ивана, берегут его как зеницу ока и, посылая мальчика на тот берег, с кровью отрывают от сердца дорогое дитя. Как ни полезен мальчишка-разведчик, как ни важны его стопроцентно верные сведения из первых рук, — Ванюшина жизнь дороже, и вполне разумно мальчика хотят отправить в суворовское училище. Взрослые рассуждают гуманно и правильно, не учитывая только одного: желая мальчику добра, тем самым делают ему самое худшее. Потому что, любя, восхищаясь, жалея, они все же не понимают, что творится в этой душе, которая может успокоиться лишь творя возмездие, как понимает его ребенок. Взрослые горячо любят мальчика, чувствуют за ним нечто особенное (недаром Ивана стесняется и

страшится даже Холин), но в их рассуждениях, что хорошо ему и что плохо, сохранились и мирные иллюзии и, как это ни странно, неполное знание войны, глубины ее бедствия, силы приносимого ею зла.

Наши представления консервативны. Тот самый трогательный мальчонка, играющий в Чапаева, тот маленький партизанчик из кинофильмов нет-нет да и заслонит в сознании реального Ивана, каким сделала его настоящая война. Взрослые наивно полагают, что красивая форма суворовца и перспектива офицера после войны — лучшая для Ивана доля.

Да, ребенок все же ребенок, и воин Иван играет в войну, когда взрослые уходят. Побирушка, проходивший по вражескому тылу бездомным сироткой в отрепьях, сейчас он командует атакой. Бьет колокол, тьму церковного подвала-блиндажа прорезает луч карманного фонаря, в руке мальчика финка, фонарь высвечивает чей-то мундир на стене, этот знак войны, и прерывающимся голосом, задыхаясь, Иван грозит мундиру: «Я судить тебя буду! Я тебе…» — и плачет от собственного бессилия… Какой уж тут суворовец!

Возмездие свершилось. Тишину блиндажа снова резко сменяет ликующий майский шум у рейхстага. Средь мостовой, на расстеленной простыне трупы детей Геббельса, убитых собственной матерью, мертвые девочки с запрокинутыми лицами. Рядом с омерзительным, сожженным по предсмертному приказу телом их отца висит мундир самоубийцы. Взявший меч от меча и погибнет. Развязавшие войну истребляют себя и род свой.

Но в разбомбленном здании имперской канцелярии средь рваного железа, щебня и архивной пыли лежит с отметкой «расстрелян» дело Ивана, мальчика, вырванного войной из лучезарной, сверкающей жизни.

И здесь снова приходится вернуться к главному противопоставлению, определяющему в картине все, к двум ее планам: жизни, которая должна быть, и той, которая существовать не имеет права.

Мир увиден и снят так влюбленно, так радостно, так прозрачно, что и мы смотрим на него словно впервые и радуемся и дивимся.

Детское счастье бескорыстно. Память ребенка не могла сохранить прямых доказательств благополучия и покоя, какие наплывами проносились у разных героев военных картин или служили вводом в действие: ни заставленных яствами столов, ни только что полученных новых квартир, ни слов любви, ни чая на дачной террасе в кругу домашних. Детская память обрывками сохранила и пронесла сквозь войну только свободный,

отворенный, прекрасный белый свет.

Мчится по лесу грузовик, полный отборных, только из сада, яблок. Как бел молодой лес под проливным дождем, а небо вдруг темно! И веселая черноглазая девчонка трясется в кузове на яблоках. Девчонка, девчонка, что ты все вплываешь в кадр, что вдруг улыбаешься так печально и смотришь так внимательно? Что ждет тебя, девочка из Ивановых снов?

Приехали на место — на пляж. Покойна светлая река, и лошади тихо пьют воду, совсем на равных друг от друга расстояниях. Отгрузились — из кузова разом посыпались на белый песок яблоки, и лошадь, довольная, стала есть, надкусывая одно, другое…

Только не ищите здесь символов и иносказаний. Это просто детство и счастье, увиденные очень свежо и непосредственно. Это просто мир, где все понятно, где все прекрасно, все светло и даже конец той жизни — тело матери на земле и веером плеснувшая на сарафан, заискрившаяся солнечными бликами вода. Уродливое и злое — потом, на войне.

Символ же в картине только один. После того как резким наездом аппарат приблизил к нам фотографию расстрелянного Ивана, на экране снова белый песчаный пляж. Продолжается действие, прерванное в прологе. Подняла с разгоряченного лба волосы и ушла с ведром в руке мать. Дети играют в прятки, все так же бело и светло, только у самой воды из песка поднялось обуглившееся дерево. Весело смеется девчонка, а белоголовый мальчик обгоняет ее, бегут, бегут прямо по воде, девчонка отстала, бежит один Иван, и тогда в секундном кадре мелькает обуглившееся дерево со злым, тусклым свечением солнца.

Напоминание? Предупреждение? Так или иначе — лишь бы не стояло на пути у мальчишки мертвое черное дерево.

Алексей Попов
Последняя глава
(фрагмент)

Фрагмент главы из книги «Алексей Попов» печатается по машинописной рукописи с пометкой Н. М. Зоркой: «Оригинал последней главы.

Ушел в сокращения и купюры». Прямым шрифтом набраны цензурные купюры, курсивом — абзацы и строки, вошедшие в изданную книгу (серия «Жизнь в искусстве» — М.: Искусство, 1983).

В конце 40-х годов и в начале 50-х Попову, как и всем деятелям искусства, занимавшим сколько-нибудь видное место, приходилось выступать на разнообразных публичных обсуждениях постановлений — о репертуаре ли драматических театров, об идеологических ли ошибках в литературных журналах или в кино и т. п. Он, разумеется, не принадлежал и не мог по своим моральным качествам принадлежать к числу тех доброхотов-выявителей идейной заразы и проработчиков по душевной склонности, которых развелось тогда немало сверху донизу: от кабинетов по делам искусств до ГИТИСовских театроведческих семинаров. В своих докладах и выступлениях он всегда вел речь в сугубо общем, отвлеченном, теоретическом плане, «без фамилий», а этот последний момент был очень важным, решающим в то трудное время. Назвал или не назвал тот или иной ответственный докладчик имена виновных в антипатриотической театральной критике или в отставании оперного жанра означало — увольнения, запрет печатания, за этим стояли людские судьбы, безопасность, жизнь…

Попов много выступает в 1949 году. В ЦТСА он проводит цикл бесед с творческим составом о мастерстве актера (26 марта — 9 апреля), делает доклад на общем собрании по вопросам этики (3–6 декабря), в числе выступлений этого года и его речь на общем собрании ЦТСА 16 февраля 1949 года по вопросу «Об одной антипатриотической группе театральных критиков и задачах театра». У Попова, как и у коллектива ЦТСА в целом, было здесь особенно трудное положение: один из главных объектов кампании по разоблачению так называемой «антипатриотической» группы критиков Г. Н. Бояджиев, видный театровед, историк театра и активно действующий театральный публицист в самом недавнем прошлом был завлитом ЦТСА. Алексей Дмитриевич в своей речи его не назвал, никаких

критиков не упомянул. Он говорил о патриотизме, о необходимости любви к своему делу — и не более.

Все знали, что Алексей Дмитриевич подхалимством не занимается, в черные дела не вмешан, в проработке не участвует, счеты не сводит. «Не», «не», «не» — негативная характеристика, учили нас, театроведов, в ГИТИСе, малоубедительна, не украшает того, о ком пишешь («Леонидов не бездарен» — логическая ошибка критика). В общей форме это верно. Но не для 1949 года. Там были другие критерии и другая логика. *Алексей Дмитриевич Попов, прошедший 20-е и 30-е, в конце 40-х — начале 50-х НЕ научился громить с трибуны творческих противников, коллег, товарищей. Не бросался в защиту? Сколько мог и до той поры, пока это было возможно, — защищал, бился.*

Помнится обсуждение книги Вас. Сахновского «Мысли о режиссуре» в Большом зале ГИТИСа в 1947 году. Один театральный критик написал о книге весьма резкую статью, впрочем, не предполагая, что это послужит толчком для проработки и обвинений автора в эстетизме, которые тогда входили в моду. *В. Г. Сахновский не принадлежал к числу режиссеров и театральных мыслителей, творчески близких Попову. Тем не менее, Алексей Дмитриевич кинулся спасать книгу буквально как лев. Его речь была темпераментной и блестящей, хотя считалось (так обычно говорили), что Попов с большой трибуны выступать не умеет, ищет слова, держит большие паузы. Пафос защиты сделал его полемистом, и он закончил говорить под шумные аплодисменты зала, набитого студентами, которые всей душой сочувствовали книге.*

Попова уважали все, и те, кто не любил. Все знали о его бескорыстии, неподкупности. Начальство его чуть побаивалось, считало, что у него отвратительный, неуживчивый, ершистый характер. То, что его театр ЦТСА был в ведении ГлавПУРа, а не Комитета по делам искусств, давало Попову некоторую экстерриториальность — там, у них, у военных, дескать, свои дела.

Его официальное признание соответствовало истинному, творческому и человеческому.

Авторитет главного режиссера в театре был исключительным. И в ЦТСА, и в ГИТИСе его окружали преданные помощники, ассистенты, любящие ученики. Про молодежь и говорить нечего. Когда появлялась в дверях ГИТИСа фигура Алексея Дмитриевича — высокого, большого — все мгновенно изменялось. Разбегались группы курящих и болтающих на лестнице, все подтягивались и затихали, глуповато и смущенно улыбаясь, пока он шел в аудиторию, — с кем остановится, кого хлопнет по плечу, кому

пожмет на ходу руку. Вид у него суровый, а улыбка — дружелюбная, открытая…

В эти годы, вознесенный на гребень славы и признания, Попов иногда говорит близким друзьям, что он — неудачник… И иные из друзей, а также и доброжелателей, ощущая в Алексее Дмитриевиче Попове какую-то тоску и неблагополучие, пытались объяснить их, каждый в меру своих представлений о счастье художника, старались поддержать, помочь…

«Сейчас (хотя уже вечер) прочла о том, что Вы награждены орденом Ленина. Это — великая помощь Вашему сердцу, я рада за Вас. Очень хочу Вам здоровья и радостной силы в труде. Очень хочу, чтобы Вы были веселее и добрее к самому себе. Мы почти никогда не видимся, но знаю, что Вы живете и боретесь за честь искусства, как доблестный солдат, как талантливый командир. Итак, будьте здоровы и чаще улыбайтесь жизни, людям и самому себе!» — этими словами поздравляла А. Д. Попова С. Г. Бирман[52]. Наградам придавалось тогда большое значение, недооцененность сверху, недонагражденность казались серьезной причиной обиды или плохого настроения. Но вот Н. Ф. Погодин, тоже придавая важную роль фактору званий и наград (это психология времени), написал в своих воспоминаниях по-другому:

«Он получил все высшие звания и награды, был признанным авторитетом, кажется, не подвергался „проработкам“ в тот период, когда „проработки“ заменяли нормальную критику наших ошибок, и все же он оставался чем-то недоволен… прежде всего собою. Но какой же настоящий художник доволен собой?.. Все дело в том, что меру недовольства определяет характер. И если характер непримирим, — то беда. И мне всегда казалось, что у Алексея Дмитриевича всегда беда… либо случилось, либо случится»[53].

Так казалось со стороны и оттого, что Алексей Дмитриевич Попов — Народный, лауреат, главный, председатель и проч., и проч. — был абсолютно лишен одного качества, которое с возрастом, почестями и признанием заслуг появляется, за редчайшим исключением, у всех деятелей искусства: маститости. Не было у него этой маститости вовсе, начисто! Он не был важным, сановным и многозначительным, как многие уже в 50, а не в 60. Не было у него успокоенности, умудренности, сознания (или подсознания) своей постоянной правоты и непогрешимости. Лавры его не отягощали, он их не замечал. *Похвалам радовался, но быстро их забывал, обиды травмировали его по-прежнему и даже больше. Легкая ранимость и астенический темперамент оставались свойствами его характера. Он не перегорел. Он был*

душевно молод, и это влекло к нему людей. Рядом с маститыми, с холеными своими ровесниками выглядел он угловатым и чудным.

Но — «грустная годовщина», «горестная доля» — его собственные слова. «Неудачник»…

И еще, например: на своей фотографии, подаренной им молодому кандидату наук, защитившей диссертацию на тему «Творческий путь А. Д. Попова» он написал: «Нее Зоркой — в знак огромной благодарности за нечеловеческий труд о „моей жизни в искусстве“. Не будь Вас, я бы так и канул в небытие (был такой или не был — леший его знает?). Спасибо — дорогая! А. Попов. Москва, 1951 год». Это была, конечно, шутка, но и в ней сквозила грусть.

Диссертацию написала та самая аспирантка Института истории искусств Академии наук СССР, которая упоминалась на первых страницах — прилежная, трудолюбивая и старательная, настоящая отличница 1948 года, ныне автор этой книги. И поскольку все события, которые описываются в этой главе и будут описаны далее, происходили уже на ее глазах, она позволит себе перейти к изложению от первого лица.

В последний день апреля 1949 года я, набравшись храбрости, попросила Сергея Колосова, своего товарища по ГИТИСу, ученика Попова, а в ту пору уже его режиссера-ассистента в ЦТСА, представить меня Алексею Дмитриевичу. Раньше я наблюдала Попова лишь издали, восхищалась им и смертельно боялась, подобно другим «девицам-театроведкам», как называл нас Алексей Дмитриевич. На перемене (у Попова шли занятия) Колосов подвел меня к нему. Сергей Николаевич потом смешно рассказывал, какую физиономию скроил Алексей Дмитриевич, услышав слово «диссертация» и подморгнув ему (у меня от страха в глазах было темно, я ничего не заметила). Физиономия означала скорее всего: «Вот это да! Вот это история!» Он рассмеялся, назначил час для беседы у себя дома и пригласил прийти сразу после праздников в театр на репетицию. С тех пор шесть лет (сбор материала, писание, защита, работа над книгой «Творческий путь А. Д. Попова» для издательства «Искусство», вышедшей в 1954 году) мне посчастливилось наблюдать Попова почти ежедневно.

Утром за Поповым приходит служебная машина, он едет в театр на площадь Коммуны. Артистический вход с тыла пятиконечной звезды, обойти здание нелегко, закулисные помещения просторны, многочисленны, высокие потолки. Планировка здания запутанная, ничего никогда не найдешь. Но — чистота, тишина, серьезность, яркий свет. Атмосферу за кулисами всяк сюда входящий сразу воспринимает как нечто особое, в театральном мире не ординарное. Здесь не рассиживают

на диванах, не шушукаются по углам, не рассказывают анекдоты — все строго, спокойно, сосредоточено. Любовь Ивановна Добржанская сразу стала для меня олицетворением этого театра: красавица, высокая, элегантная, прелестная и — ничего от «первой актрисы», скромность, достоинство, ум, благородство, доброта. Мне пришлось оценить это в первый же день, при первом знакомстве и при трагикомических обстоятельствах.

В тот день, 4 мая 1949 года, был прогон пьесы «Новый год» З. Аграненко. Алексей Дмитриевич смотрел, а потом пригласил всех актеров для замечаний в какую-то небольшую комнату, захватил и меня, сказав собравшимся: «Познакомьтесь, это очень ученая девушка, будет ходить к нам в театр. Она пишет диссертацию, прошу вас ее любить, жаловать и помогать ей». И стал говорить о спектакле.

Я, ученая девушка, пришла в театр сильно простуженной, а здесь еще и от волнения меня стал взрывами душить кашель. Страшный, наподобие скоротечной чахотки, пройдет на пять минут и снова схватит. Алексей Дмитриевич говорит тихо, все слушают, затаив дыхание, и под такой аккомпанемент. Провалиться сквозь землю! А выйти тоже боюсь, села в углу, противоположном от двери. Сейчас попросят вон, выгонят! Ни Алексей Дмитриевич, ни один человек, понимая мое отчаяние, будто бы и не замечали, нарочно не смотрели в мою сторону. Как я была всем им благодарна! А после конца ко мне подошла Любовь Ивановна — она играла в «Новом годе» главную роль. Я задрожала, думаю, все, скажет, что в таком виде нельзя ходить на репетиции, и будет стопроцентно права. Но милая Любовь Ивановна ни словом не обмолвилась про кашель, расспросила меня, кто я и откуда, где я учусь и чем именно она может мне быть полезна. Можно ли описать мою благодарность? В тот злополучный час я полюбила Добржанскую на всю жизнь. И не раз потом при разных обстоятельствах убеждалась я в исключительном такте Любови Ивановны, в ее удивительной доброте и доброжелательности, не говоря уж о уме, тонкости, интеллигентности. Вот уж поистине все дано этой женщине, и ее талант соответствует душевным качествам идеально, редкостно! И фамилия-то у нее Добржанская. Актриса Алексея Дмитриевича Попова.

Несмотря на свой позорный конфуз, я сумела дословно записать беседу. *Пьеса рассказывала о послевоенном восстановлении, основной конфликт происходил в семье неких Дмитриевых, где муж оказывался мещанином, а жена — передовой советской женщиной. Елену Дмитриевну играла Добржанская.*

«Проложены основные линии жизни, — говорил Попов, —

спектакль есть, есть люди и судьбы, определенность, нет бесформенности. Есть и опасности. Они относятся к жизненному ритму, к физическому самочувствию, к атмосфере, к художнику. Тема пьесы — человек, который перенес вместе со страной грандиозные потрясения, но не имеет права на отдых, переброшен с одного фронта на другой: восстановление идет военными темпами. Эта тема перестает звучать, если она решается в условиях благополучия, покойного течения жизни. Если так, то Дмитриев вполне вправе отдохнуть, а жена его — просто какой-то непонятный, неуемный характер. Есть две возможности в пьесе. Первая — становление человека, проходящее через все образы, проблемная драма. Вторая — „не сошлись характерами“, комедия в трех действиях. Благополучие — вот что угрожает спектаклю. Если бы в пьесе были экстерьерные сцены — где-то в порту или в городе — мы бы наглядно видели трудности, ужас. Фон надо донести. Надо через физическое самочувствие передать фронтовую, героическую атмосферу послевоенного Калининграда, такой же героизм, как во время войны на Урале или в Сибири, когда на мерзлой земле ставили палатки, строили заводы. И эта атмосфера должна возникнуть в уютном интерьере с полочками. Дело не только в вое вьюги за окнами, а в ритме жизни людей, населяющих дом, в их физическом самочувствии. Если Елена просто активная, мажорная, а муж ее не понимает, это — „не сошлись характерами“. Не надо играть сложившееся, законченное непонимание. Ведь и у Елены конфликт, и ей трудно. Она устала, ей тяжело физически, Дмитриев хочет ей помочь, поддержать ее. Так он будет глубже — он же не ловчила и пошляк, устроившийся в мире, он любящий человек. Вдохновенное творчество жизни и физическая мука. Люди должны быть одеты по-барачному, все движения подобраны, как на холоде. Живут неуютно, на платформе. В этом смысле хорошо и верно играют первую сцену Петров и Солдатова. Их сюда вьюгой забросило, и конфликт непримиримый такой, что могут ударить друг друга, но у Натальи должны быть любящие собачьи глаза, в паузах — настоящая любовь у обоих. Тогда вторая половина пьесы будет логически оправдана, а у Солдатовой там начинается сентимент. Надо мужественно играть: Наталья просит прощенья, как баба, которая себя презирает.

В верных намерениях у вас часто довлеет замысел, его надо заполнить человеческим содержанием. Встреча Дмитриевых пусть покажется сначала встречей влюбленных, не видно еще, каким будет продолжение, публика пусть не догадывается, что случится дальше: „не додайте“ во взаимоотношениях. Ведь это люди, которые потенциально могут и дальше друг друга любить и

уважать. Последний акт должен явиться завершением драматической линии, а Доброжанская сейчас облегчает первую половину, чтобы усилился драматизм второй. К Дмитриеву приехала та самая жена, которую он ждет, а не та активная, бодрая женщина, от которой надо сразу ждать конфликта. Надо быть более мягкой, теплой, уютной. Первый акт — любовь, во втором Елена включается в ритм деловой жизни. Зритель должен поверить, что за время антракта прошел год, и отношения изменились. (Доброжанская (реплика): Материал первого и второго акта это позволяют.)

— Что отличает театр от жизни? В жизни, если до Нового года остался один час, люди ни минуты не теряют зря. Хозяйка не побежит лишний раз в кухню за ложкой (Здесь А. Д. мгновенно показал мечущуюся нескладную особу, в которой я — увы! узнала себя перед приходом гостей). *Моментально вырабатывается целесообразность, все делается ладно, а не быстро (здесь А. Д. расставил на столе воображаемые тарелки и поправил несуществующую скатерть с профессиональной сноровкой и грацией прекрасной хозяйки). А Куприянова загоняет деловитость в темп, получается суета. Спешить — медленно!..*

Итак, все упирается в верно схваченный и почувствованный внутренний ритм жизни»…

«Спешить — медленно» — вот что мне тогда понравилось больше всего в деловых, быстрых, точных и необычайно простых замечаниях Алексея Дмитриевича. Это была, как я потом убеждалась, самая обыкновенная, будничная, каждодневная беседа главного режиссера по поводу очередного спектакля на выпуске. Меня она ошарашила своей конкретностью и человечностью. А. Д. Попов, «Южный узел» — и вдруг «собачьи глаза» влюбленной Натальи, мягкая и уютная жена, какие-то тарелки… Уже потом поняла я, что присутствовала при одном лишь совсем маленьком эпизоде серьезной драмы художника.

И сколько деловых, бытовых, тонких деталей, штрихов, нюансов всегда подсказывал он актерам, как умели они ловить их, и как много и как обидно пропадало таланта и блеска, не читалось потом из зала на погибельной сцене ЦТСА! Сцена здесь враг актера, враг Алексея Дмитриевича, — это мне пришлось самой наблюдать ежедневно.

В ЦТСА в то время была талантливая, сильная труппа, воспитанная режиссером в единых принципах, сплотившаяся, образовавшая действительно ансамбль, о котором Попов мечтал всю жизнь, действительно свой театр. Женский состав: вслед за блистательной Л. Доброжанской строгая и изящная Т. Алексеева, яркая молодая актриса, выпускница Щукинского училища Людмила

Фетисова, Людмила Касаткина, только что пришедшая из ГИТИСа и обратившая на себя внимание А. Д. Попова в бессловесной роли регулировщицы с флажками в «Южном узле», выпускница школы ЦТСА Нина Сазонова и другие. В полную силу работали старики, им было по сорок-пятьдесят лет: А. Хохлов, П. Константинов, Х. Хованский, А. Ходурский, В. Благообразов, К. Насонов и другие. В гору шло среднее поколение и молодежь: М. Майоров, Н. Сергеев, В. Сошальский, Д. Сагал, О. Шахет, В. Зельдин.

И Андрей Попов. Отец долго держал его «на выходах», в народных сказках, вместе со всей командой. Не потому, что «сын» и не потому, что «как бы чего не сказали»! Выше этого и Алексей Дмитриевич, и труппа. А на уровне подозрений в «семейственности» в данном случае (как и в сотнях других!) может быть только бездарность, на все и вся проецирующая свои собственные убогие понятия. Что же делать, если у отца — главного режиссера — очень талантливый сын? Не отправлять же его в другой театр за это! Но таланту надо дать окрепнуть профессионально, человечески.

Первые свои роли Андрей Попов играл уже во время войны, а его большой успех в послевоенных спектаклях «Опасный возраст» и «Копилка», где он создал резко комедийные образы, утвердил за ним славу восходящей звезды эксцентрической комедии. Но, как ни запомнился москвичам страшно долговязый и нелепый переросток в коротеньких клетчатых штанишках, обладающий акробатической ловкостью, которой позавидовали бы в свое время мейерхольдовские ученики, Попов-старший начал поручать ему драматические роли, роли «положительных» героев. Он сознательно формировал актера широкого диапазона, каким станет А. А. Попов в зрелости.

Труппа большая, в спектаклях огромное множество участников, во «Флаге адмирала» массовка около семидесяти человек, в театре есть еще вспомогательный состав или так называемая «команда», в числе его совсем молодые и впоследствии известные актеры, режиссеры — Алексей Баталов, Борис Львов (Анохин) и другие. Каждый вечер они надевают новую военную форму: солдатские гимнастерки Великой Отечественной, гусарские доломаны, екатерининские мундиры, матросские бушлаты и так далее. При обилии народа на репетициях идеальная дисциплина, собранность и тишина.

Алексей Дмитриевич смотрит репертуарную сцену со своего режиссерского места в первых рядах партера. Зал-колосс погружен в полутьму, на рядах полотняные покрытия-чехлы. Попов — прежде всего замечательный зритель, кажется, что от него на сцену бежит электрический ток. Потому-то любое

действие любой пьесы (а пьесы в это время преимущественно слабые) непременно поднимается при зрителе Попове. «Стоп!» — Алексей Дмитриевич совсем не щадит себя. Он вскакивает с места, бежит по трапу-лесенке на сцену; бежать не близко, но Попов в свои шестьдесят легок, быстр, походка все еще молодая, — хотя больное сердце порой дает о себе знать. То он делает замечания всем участникам сцены разом, то отводит актера куда-нибудь в угол декорации, благо она обширна, и тогда из зала видно, как они что-то тихо обсуждают, примеривают, прикидывают. У него умение видеть все разом, замечать что-то одному ему заметное. Возвращаясь на свое место в зал, он на ходу кому-то поправит руку, кого-то чуть подвинет влево, кому-то что-то шепнет, и мизансцена выглядит по-новому. Я замечала, как часто он вдруг начинал хвалить актеров, у которых сцена не совсем удавалась: проходит мимо, говорит: «у тебя все хорошо» или «молодец!». И еще раз, и еще… Оказывается, был у него такой прием успокоения с помощью поощрения. Потом, когда дело налаживалось, он принимался скрести и чистить этого исполнителя.

Вообще, наслушавшись от самого Алексея Дмитриевича и от тех, кто с ним работал в свое время, обо всяких репетиционных конфликтах (с Астанговым, например), я была удивлена как раз его спокойствием и миролюбием на репетициях. Я ни разу не слыхала, чтобы Алексей Дмитриевич на кого-нибудь кричал, был груб или раздражен (что так обычно и даже считается обязательным у иных режиссеров). По семь потов сгоняет — это часто! Но окрик, язвительное или злое, обидное слово — никогда. Наоборот — при всем темпераменте — мягкость.

Через много лет, уже в архивных бумагах Алексея Дмитриевича я нашла такую запись: «С годами я пришел к твердому убеждению, что с актером надо говорить как с ребенком или как с женщиной, т. е. не кричать, не раздражаться, а находить путь к сердцу. В этом смысле удивительный пример приводит В. Вересаев в своих „Записях для себя“. Он говорит о тайне успешного спора с женщиной: „Никакой логикой ее нельзя убедить, если говорить с раздражением. И нужно очень мало логики, если слово сказано легко и с лаской. И это почти со всякой женщиной, как ни будь она умна. Эмоциональная сторона в ней неодолима“»[54].

Вот какая смешная запись! И теперь мне кажется, что уже тогда Попов приводил это свое «открытие» в действие. И еще: он никогда не стеснялся сказать, что был неправ, и отменить то, чего сам настойчиво от актера добивался.

Театр Попова чтил — это самое точное слово. Собирая

материалы для все той же своей диссертации, я проводила беседы (у нас в аспирантуре это называлось «создание документов») со всеми ведущими актерами ЦТСА, с режиссерами, художниками, работниками цехов. Беседы в большинстве своем были доверительными. С чувством высочайшего уважения относились к Попову в его театре. Большое впечатление произвели на меня слова актера Николая Васильевича Сергеева, который сказал, что суждениям Алексея Дмитриевича Попова он верит **абсолютно**. Верит даже, когда сначала не понимает, чего Попов хочет от него, и когда несогласен, потому что не было случая, чтобы он, Сергеев, не убедился потом в его правоте. И «спорщики», такие как П. А. Константинов, ругавшийся с Поповым и на «Сталинградцах», и на «Степи широкой», тоже говорили, что им часто приходилось убеждаться в правоте Алексея Дмитриевича и в собственной неправоте. Все дело в том, что Попов обладал точной интуицией, вкусом и тактом: они-то и главенствовали в режиссерских оценках, пусть иногда свои претензии Попов и излагал им путано, как им поначалу казалось, непонятно. Среди артистов ЦТСА не встречались ни зазнайки, ни самовлюбленные гении. Во всяком случае вели себя все очень скромно.

Скромные, мужественные, красивые актеры ЦТСА — да, в большинстве своем они красивы, интересны, незаурядны и внешне, — выходя вечером в спектаклях, они теряют половину обретенного утром на репетиции. «Грим глаз» — любимое выражение А. Д. Попова, глубинная жизнь в образе — разве может она дойти до далекого партера? Разве знал зритель ЦТСА, посещавший спектакли 40–50-х годов, того тончайшего артиста П. Константинова, которого увидели те же зрители, скажем, в спектакле «Плотницкие рассказы» Вас. Белова? А Добржанская? Ведь и она с прекрасным сильным своим голосом, преодолевавшим даже звуковые ямы, обрела долгое «второе дыхание» на Малой сцене ЦТСА, где сыграла лучшие роли своей артистической зрелости. Не раз пришлось Попову проклинать себя за то давнее, 30-х годов, легкомыслие, когда он согласился на тридцатиметровый плацдарм будущих мучений. И в последние месяцы жизни, как рассказывает С. Н. Колосов, работавший с Алексеем Дмитриевичем над кинотелевизионной версией «Укрощения строптивой», он с горечью говорил: «Ну, скажи, для какого дьявола нужно было строить такую сцену! Бабановой — Джульетте было достаточно балконного „пятачка“, чтобы сыграть лучшие куски роли. Не нужна она была и Михаилу Чехову, Щукину и Хмелеву…»[55]

Так за счастье иметь свой театр, за двадцать с лишним лет работы в коллективе настоящих учеников и товарищей, Попову

пришлось расплачиваться сценой, единоборство с которой отняло у него много сил и сократило его дни.

Сцена съедала людей, на нее выходящих, лишала их для зрителей из зала глаз, нюансов голоса, внутренней жизни. Но беда была еще горше: своими размерами и машинерией, которую надо было использовать, коль скоро она существует, сцена определяла эстетику ЦТСА. Эстетика монументального **большого** спектакля, многофигурной, зрелищно-эффектной сценической композиции, демонстрирующей могущество, изобилие, размах, **совпадала** с главенствующей тенденцией всего советского искусства послевоенных лет, отвечала ей и одновременно ее формировала. Такие пьесы, как «Полководец» Треплева, «Южный узел» Первенцева, «Флаг адмирала» Штейна и другие, занимавшие в репертуаре конца 40-начала 50-х годов центральное место, могли наиболее адекватно и с максимальным успехом реализоваться именно на сцене ЦТСА и в постановках Алексея Попова — великолепного мастера народной сцены, владеющего и постановочным размахом, и безупречным вкусом, и пластическим совершенством мизансцен, и целостностью общего режиссерского решения. Сцена предопределяла соответствующий выбор пьес. Но возникала и обратная связь: соответствующие пьесы писались в расчете на ЦТСА, на Алексея Попова. Его искусство оказывалось не только в плену у этой драматургии, но и порождало ее.

Трагическая коллизия судьбы режиссера заключалась в том, что Попов, как бы определяя и даже олицетворяя своими работами именно такую сценическую форму, внутренне был ей чужд, она в принципе была для него пройденным этапом.

Давным-давно, еще в «Ромео и Джульетте», в «Суворове», в «Сне в летнюю ночь» он по сути дела исчерпал для себя творческий интерес собственно постановочный, он достиг в этой сфере полной свободы и совершенства. *Не широта охвата, а глубина анализа его манила,* не масштабность, а психологическая тонкость, не движение масс, а человеческие взаимоотношения, *не прожектора и фейерверки,* а *тихий свет настольной лампы и мерцающее пламя одинокой свечи.* Ведь и в армейском театре его с самого начала увлекала казавшаяся такой трудной и все же осуществимой задача раскрыть «многообразие в единообразии» и под одинаковой военной формой — бесчисленность живых характеров. *Но Попов-психолог, Попов-лирик в силу фатального стечения самых разных обстоятельств был в тени,* за сценой: в репетиционном фойе, в аудитории ГИТИСа, который и стал для него малой сценой, экспериментальной студией.

Попов оставался в свои 60 лет ищущим, жаждущим,

неуспокоенным, как в молодые годы, по-прежнему «горел». Причина его глубокой, скрытой неудовлетворенности была творческая. *Между тем, чего он искал, и тем, что реально делал на театре, образовывался все больший зазор.* Истинная драма Попова — в нереализованном им, в несвершенном.

Именно на пути психологического, актерского спектакля постигали его удары, плохо складывалась судьба интересных и новаторских творений, не реализовывались замыслы. Не был продолжен опыт студийного, камерного военного спектакля, начатый во время войны «Бессмертным». Пока не сбывались мечты о том высоко-драматическом и новом «будущем искусстве и литературе», которые взрастут «на черноземе этой войны», где «Человек, вынесший войну будет… и содержанием искусства (независимо от тем), он будет судья», как писал А. Д. Попов своему другу М. О. Кнебель после поездки на фронт. *В репертуаре ЦТСА не находилось места и замыслам постановок Островского и Горького, к чему он неоднократно призывал на режиссерских совещаниях в конце 40-х годов. «Таланты и поклонники» Попов поставил в 1948 году в маленьком театре дорогой его сердцу Костромы, и это осталось единственным в его жизни опытом воплощения Островского-драматурга, который и призвал в театр мальчика с саратовской окраины, писателя, которого Попов, волжанин, сердцем чувствовал, знал и любил. «Мещане» Горького он сделал в ГИТИСе как учебный спектакль. Чехов… «Я в общем-то чеховская натура. Ему обязан, как и все мое поколение, всем хорошим и чистым, что во мне есть… Парадоксально, но я не поставил ни одной пьесы А. П. Чехова», — это написано Поповым в 1960 году*[56].

А Н. А. Шифрин рассказывал, что дважды А. Д. Попов говорил с ним о «Вишневом саде»: «Это был бы спектакль о новых людях, о молодых, О Пете Трофимове, об Ане… Я уже видел после этих разговоров атмосферу спектакля, и колодец, и тополя, и телеграфные столбы, видел заколоченный дом, узлы, отъезд…»[57]

Отъезд, полумрак в доме, вдалеке стучат топором по дереву, точно с неба звук лопнувшей струны… Возможно, здесь и есть свое заветное, вынашиваемое еще с того вечера, когда перевернул душу приезд: встреча, улыбки, цветущие ветки вишен. Здравствуй, новая жизнь! — телеграфные столбы зовут в дорогу…

Но не этой картиной заняты Попов и Шифрин: строится гранитный портал, отрабатывается рирпроекция на занавес — Адмиралтейство и арка Генерального штаба, штабной вагон на железнодорожных путях будет дан в натуральном размере, а за ним в огнях семафоров вырисуются темные привокзальные сооружения, воды залива на живописном заднике. ЦТСА ставит

пьесу Вс. Вишневского «Незабываемый 1919-й».

Пьеса была предложена театру автором. О ходе работы он сообщал Попову: «…Пьесу написал. Хожу в боевом настроении. Отшлифовал 1-й акт. Очень дельные замечания дал тов. Окунчиков. Сейчас прочнее стала тема т. Сталина, его „руки“. …*Я считаю, что, видимо, сделал самую крупную свою пьесу. Шел от „Оптимистической“, но не увлекался массовками и пр., уровень выше. Этап исторический выше, местами все идет на двойной экспозиции: и 19-й год, и 49-й год… увидите сами. (Утро 2 июля 1949 год, Москва)».*

«Писал с огромным подъемом, мне надоела моя „пауза“ и ненужные толки. Пьесу прочли пока три человека… Машинистка: „Всеволод Витальевич, спасибо Вам, я как-то поняла, что такое большевизм, это органичное продолжение России. *Спасибо Вам! Тряслись руки, когда перепечатывала, так волновалась, звонила Вам…“ Я поблагодарил ее. Очень ценю мнение простых читателей и зрителей. Сам я жду анализа, внутренне кажется: сделал крупную вещь. (7 июня 1949 год, 6 часов вечера)»*[58].

В сентябре А. Д. Попов с А. З. Окунчиковым (он — сопостановщик) распределили роли, к 1 мая 1950 года выпустили спектакль. *На репетициях иногда появлялся Вс. Вишневский в военной форме со своей постоянной супругой С. К. Вишневецкой. Они были в восторге от декораций, от сцены, от ее возможностей, и драматург принес в театр новую картину, специально им дописанную: «Атака». Эта массовая сцена предшествовала финалу спектакля, рисующему взятие мятежного кронштадтского форта Красная Горка. Это был бой в сосновом лесу, поставленный очень темпераментно и эффектно, вращался гигантский круг, командир кричал «Вперед!», бойцы шли на приступ, и при повороте круга зрителю открывался взятый форт в лучах восходящего солнца.*

И «Южный узел», и «Незабываемый 1919-й», и поставленный вслед за ним «Флаг адмирала» были по сути дела батальными зрелищными спектаклями, сделанными на разном историческом материале. Лица людей терялись в многоголосии, масса довлела, характеры при всем тщании режиссера и актеров остались схемами или контурами, в лучшем случае эскизами — таков был и драматургический материал, и общий постановочный стиль. И те сцены, которые на репетициях дышали, искрились юмором или несли заряд драматизма, будучи вправлены в монументальную раму спектакля, становились фрагментами общей многофигурной композиции — эпической, масштабной, поражающей глаз, но лишенной трепета живого человеческого сердца.

Режиссер-постановщик и художник — вот центральные фигуры спектаклей. Каждый спектакль в своем роде шедевр,

идеальная постановка данной пьесы. Утверждается новый театральный иллюзионизм очень высокого класса, прекрасного художественного вкуса.

На вечере памяти Н. А. Шифрина в 1977 году художник А. П. Васильев, сравнивая философию театра 50-х с годами 70-ми, сказал, что в 70-х театральный эскиз, подобный эскизам Н. А. Шифрина, будучи и выдающейся работой, не был бы принят самым плохим режиссером Рязанского ТЮЗа. Настолько изменилась система критериев. «Ниссон был поэтом отражения. Его зрение было адекватно его руке», — говорил А. Васильев.

«Поэт отражения» — сказано точно. Конечно, не простым — зеркальным, а своеобразно-поэтическим воспроизведением мира были декорации Н. А. Шифрина, а также И. С. Федотова и Ю. И. Пименова, постоянно работавших с А. Д. Поповым. Это ни в малой степени не натурализм, не слепок действительности, не правдоподобие как таковое. Это особая театральная иллюзия жизни. Это воплощенная в объемах, пропорциях, красках действительности, не допускающая никаких смещений, экспрессивных преувеличений, самодовлеющей декоративности и прочего «театра», но строго отобранная, процеженная и профильтрованная действительность, иная жизнь. Павильон есть павильон со стенами, потолком, мебелью, люстрой — но больше, светлее и чище, чем комнаты в обыкновенной жизни. Натурные сцены, пейзажи — экстракт «Севера», «Юга», «Балтики», «социалистического города» — удаляющиеся в строгой линейной перспективе и незаметно переходящие из объема в живопись задника ночные, под звездами, или солнечные поля, морская гладь с далекими баржами и лодками, заводские цеха — стеклянные, светлые, огромные.

В «Последних рубежах» Ю. Чепурина, где действие происходит в Австрии, художник И. С. Федотов располагает на первом плане сцены серый конструктивистский особняк, весь увитый плющом, вышку наблюдения с круговой железной лестницей, на втором плане — остов взорванного железного моста, цветущие яблони, и на заднике холмистый ландшафт со старинными замками, далекими фермами, острые крыши, красная черепица: война и мир, последние рубежи. В «Совести» Ю. Чепурина за окнами директорского кабинета СТЗ — шеренга новеньких грузовиков. В «Флаге адмирала» — панорама морского боя, флагманский корабль Ушакова во всей своей могучей красе.

Все это великолепно, отлично выполнено, безупречная работа цехов, идеально отлажена постановочная часть. Сложнейшее громоздкое дело — ход огромного спектакля с сотнями участников, частыми сменами декораций, хитрой работой круга

— ЦТСА выполняет не только без накладок, но и артистично.

Какова же концепция спектаклей со стороны идейной, содержательной? А она полностью соответствует форме и целиком отвечает драматургии.

На одном из театральных собраний 1949 года, где речь зашла об исторических героях, Попов повторил уже высказывавшиеся им раньше в статьях соображения о том, что на историческую личность — Суворова, Нахимова, Мичурина — театр не может смотреть с позиций 1919 и даже 1939 года, жизнь идет вперед.

«Мы играем одну тему затравленного гения. Пора понять, что от нас не этого требуют, не показа его страданий и гибели, а показа всего того духовного, идейного богатства, которое и утвердило в веках эту фигуру и оставило ее стоять как национального русского гения». Таким образом он еще раз утвердил себя, условно говоря, не на былой своей позиции «Суворова», а на новой, послевоенной платформе «Полководца», «Ивана Грозного» и, следовательно, «Южного узла», объективно признал возможной, более того — нормальной и естественной, динамику исторических концепций в зависимости от «требований», то есть смены идеологических установок.

У Попова не было внутреннего противостояния концепции «военно-исторических» пьес (под этой рубрикой объединялись выше названные спектакли ЦТСА в тематических планах). Но не было к ним никакого интереса, или режиссерский интерес вспыхивал в работе над отдельными образами, сценами, фрагментами сцен. Например, в «Незабываемом 1919-м» он с удовольствием репетировал картину «Салон мадам Буткевич» — контрреволюционное сборище в квартире начальника кронштадтской артиллерии. Образ бывшей роскоши, нелепой и ненужной, огромный бехштейновский рояль и печь-буржуйка рядом, гости на мнимых именинах хозяйки — заговор врагов. Кульминация картины — появление чекистов и вооруженных матросов. Попов отрабатывал мизансцену, резкий слом ритма: ампирная гостиная на Сергиевской погружена в полутьму, гости танцуют, забыта революция, словно бы возвратилось «былое». Внезапный продолжительный звонок в дверь, ослепительным светом загорается люстра. Возникает партитура короткой «немой сцены»: настигнут каждый из присутствующих, каждый должен прожить в лихорадочном внутреннем темпе смертельный испуг, осознание катастрофы, поиски выхода. Цель: дверь. Начинается мгновенная перегруппировка по направлению к дверям. Но три высокие петербургские белые двери гостиной преграждены вооруженными людьми.

Алексей Дмитриевич снова и снова ищет выразительные

группировки, меняет мизансцены, бегает на сцену по длинному трапу. Мадам Буткевич — Доброжанская. Попов просит ее не играть «куртизанку», разнузданную и падшую женщину. Ее «моральное дно» глубже: она — аристократка, либеральная барыня, опустившаяся до предательства, до постоянной двойной жизни. На одной из репетиций Попов дал Доброжанской «приспособление»: лорнет. Буткевич днем служит в советском учреждении, там она незаметна, деловита, хороший работник. Лорнет на службу с собой, конечно, не носит. А вечером, в своем доме, со «своими», взяв в руки изящную вещицу «из прошлого», снова становится дамой, хозяйкой, ощущает всю справедливость своей борьбы за отнятые у нее привилегии. Деталь — точна, помогает собранности сценического поведения…

Но это — лишь моменты. А в целом — режиссерская служба, выполняемая и дисциплинированно и добросовестно, — вот и все. *Спектакли репетировались, прогонялись, сдавались, выпускались. Больше Алексей Дмитриевич к ним не возвращался. Характерно, что от них сохранилось минимальное количество материалов — ни режиссерских экземпляров, ни заметок, ничего нет в архиве и не существовало тогда. Была — профессия. Внутренняя, душевная связь между творцом и творением оборвана.*

В пьесах на современную тему преобладала «производственная». Несколько позднее, в середине 50-х годов, получил распространение термин «теория бесконфликтности», в которой и был найден источник многих бед и, как тогда говорилось, «отставания» драматургии. «Производственная пьеса» и «бесконфликтность», объединившись в сознании, были объявлены главным злом. Драматурги, дескать, все про завод да про колхоз, про план да про нормы, а есть у человека еще и дом, семья, а вот об этом драматурги умалчивают.

Но оба ходовых определения — «производственная» и «бесконфликтная» — не вполне точно характеризуют пьесу тех лет. В каждой непременно найдешь любовную линию. И в центре каждой — конфликт между персонажами-антагонистами, сюжетные перипетии и, по видимости, все остальное, что полагается для драмы. Не было только жизни. Схема конфликта, схема сюжета присутствовали, жизни не было. Пьесы были похожи одна на другую, серы и скучны. Они были не «бесконфликтны», а мнимо-конфликтны, псевдо-проблемны. В них не затрагивалась ни одна реальная, волнующая людей проблема действительности и, в первую очередь, производства, если, конечно, не считать проблемой для художественного анализа введение на заводах «личного контрольного клейма», «соосности» в деревне или других производственных лозунгов дня, которые,

бывало, успевали отменить за то время, пока театр репетировал пьесу, ими, этими лозунгами, навеянную. Так и произошло, например, у Попова с пьесой Ю. Чепурина «Совесть», которую пришлось перерабатывать на ходу из-за этого самого отмененного за время репетиций «личного контрольного клейма», которое и лежало в основе сюжета.

В пьесах действовали бюрократы-начальники, переродившиеся по неизвестным причинам и злодейски желающие своим заводам, совхозам, трестам только лишь дурного, действовали молодые новаторы из рабочих, которые предлагали проекты рационализации, позволяющие перевыполнить план в пять, восемь, десять раз. Но бюрократы в жизни были какими-то другими и новаторы тоже. Так или иначе, театр и действительность расходились все дальше.

Безрадостны, скучны были пьесы, которые ставил Алексей Дмитриевич Попов. «Последние рубежи», «Совесть» и далее «Весенний поток» Ю. Чепурина, лишившись искренней взволнованности фронтовых наблюдений, покоривших режиссера в «Сталинградцах», утратив свежесть первооткрытия материала, стали ординарными квазипроблемными драматическими опусами. Алексею Дмитриевичу скучно было ставить их — говорю как очевидец.

Он любил только один свой спектакль из этого круга, и работа над ним (совместно с А. З. Окунчиковым) дала ему творческое удовлетворение — так рассказывал Алексей Дмитриевич (я на репетиции уже не поспела, смотрела готовый спектакль, он был выпущен в марте 1949-го). Это — «Степь широкая», пьеса о послевоенной деревне, написанная краснодарским журналистом Н. Винниковым. Непростой случай.

«Степь широкая» прошла в театре полный цикл создания «спектакля Алексея Попова», историю постановки, типичную для многих прежних его современных пьес, начиная с «Виринеи». Попов горячо ратовал за пьесу, часть труппы сопротивлялась, считая ее слабой и рыхлой, Попов клеймил их «чистоплюями» и укорял в подходе к жизни с позиций В. Гюго[59], доказывал, что в пьесе есть «необычная свежесть», для которой необходимо «тонкое решение».

Действие происходило на Кубани в 1946 году в передовом Левобережном районе, которым руководит секретарь райкома Якименко. Неожиданно в разгар сбора урожая (неслыханно богатого) в областной газете появляется статья зав. сельскохозяйственным отделом редакции Стрепета, названная «Зазнайство и благодушие» и обрушивающаяся на Левобережный район за потери при уборке. Стрепет и Якименко — фронтовые

друзья. Конфликт между ними, осознание секретарем райкома своих ошибок, примирение и праздник урожая — дальнейшее течение пьесы.

П. А. Константинов, назначенный на роль Якименко, отчаянно спорил с режиссером, доказывая ему, что логика поступков не мотивирована и совершенно непонятно, почему опытный, умный секретарь райкома никак не хочет признать очевидную правоту Стрепета.

Сегодня ясно, что и логика Стрепета в пьесе соответствовала логике Якименко, что и конфликт, и расстановка персонажей были заранее заданными, что статья «Зазнайство и благодушие» и должна была, как гром среди ясного неба, ударить по процветающему (а не отстающему или среднему) колхозу и в разгар страды, что если бы Стрепет не боролся с самоуспокоившимся другом за него самого, Якименко бы не артачился и так далее, — пьесы бы не было. Здесь развертывался в чистом его виде «конфликт хорошего с лучшим» — так вскоре назовут подобный драматургический феномен.

Но Попов, принимая полностью на веру этот конфликт как жизненный, животрепещущий и несомненный, тщательно анализировал характеры (мягкий, непосредственный Якименко и несколько рационалистический, резкий «человек обобщений» Стрепет), ситуацию (внезапность удара в момент полного довольства и торжества) и стремился насытить психологическим содержанием всю эту конструкцию, впрочем, и не ощущая ее конструкцией. Это был последний отпечаток его «эмоционального» и «рационального» героев ранних лет.

Он убедил маловеров. *Далее шли репетиции, в которых широко применялся этюдный метод. Фантазировали биографии действующих лиц. В театре были введены консультации Министерства сельского хозяйства. Выписывали в театр колхозников Краснодарского края. Актеры, игравшие роли журналистов, проходили суточные дежурства в редакции газеты «Социалистическое земледелие». То есть было сделано все, чтобы на сцене торжествовала документальная правда послевоенной деревни. Широкая картина молотьбы на колхозном току представала зрителю. Грохочет молотилка (она-то во весь рост), с подводы наверх подают снопы пшеницы, на весы кладут обмолоченное зерно, вяжут мешки, таскают к машинам, укладывают солому в стог — и все это под ночным звездным небом и ярким светом фонарей. Ток ночью — вот в чем была неожиданность.*

Спектакль оформлял Ю. И. Пименов — мастер светлой и прозрачной композиции в индустриальном и деревенском

пейзаже. *Кубанская желтая нива уходила к горизонту. Снопы и скирды желтели тускловатым, а не банально-золотым, пшеничным цветом. Люди на току были потными, черными, пыльными, усталыми, и когда медленными, широкими шагами чуть вразвалочку, как-то нахлобучившись, низко повязанная платком выходила на сцену девушка в выцветшей майке и кирзовых сапогах, когда она, скинув платок, встряхивала головой, доставала зеркальце из-за голенища, причесывала стриженые русые волосы и долго пила воду, припав к банке, — верилось, что она с поля, а не из-за кулис.*

Критики потом не раз опишут этот выход Людмилы Фетисовой, все детали вспомнят, когда ее уже не станет: смерть настигла ее на самом взлете, в первом расцвете таланта. В роли звеньевой Веры Березиной на Фетисову впервые обратила внимание театральная Москва. Я знала Люсю давно, впервые увидела ее на вступительных экзаменах в Щукинское училище, куда она явилась прямо с поезда из города Ефремова, в полушубке, круглолицая, смешная. В училище ее считали бытовой и комедийной актрисой, и когда она пожелала показать на выпуске Настасью Филипповну, удивлялись и смеялись. Поступив в ЦТСА, она бегала в массовых сценах «Сталинградцев» и «Первого грома», начала выходить в первых небольших ролях. И вдруг — Верка, настоящее открытие актрисы, начало пути той Людмилы Фетисовой, *которая в «Фабричной девчонке», в «Барабанщице» и других спектаклях конца 50-х годов окажется среди тех, кто выразил эпоху театрального обновления ярко и звонко.*

В «Степи широкой» она была не только безупречно достоверна, чего добивался Попов от всех исполнителей и от спектакля в целом, в ее Верке ощущалось то, что Алексей Дмитриевич любил называть вслед за Вл. Немировичем-Данченко «вторым планом», то есть грузом жизни, с каким выходит на сцену актер, чем-то веющим над образом, неуловимым, не вмещающимся в саму роль и в само действие: и скрытая под озорством печаль, и надрыв, и милая женственность, и душевное здоровье. По сюжету Верка была влюблена в легкомысленного комбайнера Андрея, но тот, как и полагалось ошибающемуся, но исправляющемуся герою, предпочитал ей, необыкновенной, суховатого и правильного бригадира Пашу Сумскую.

И кроме Веры в спектакле были выразительные лица, яркие типажи народных сцен, прекрасно сыгранные эпизоды — например, приход некоего деда Павки (Н. Сергеев) с элеватора, комедийная сцена радиопередачи из колхоза, шуточки и прибаутки председателя Шалтунова, которого играл обаятельный В. Ратомский. Но все это развертывалось на периферии сюжета, в

маленьких ролях и эпизодах, в «зонах молчания» (тоже любимое выражение А. Д. Попова в последние его годы).

В кабинете Якименко люди сидели и молча ели арбуз, в окна протягивали свои ветки яблони, а за окном шла гроза. Это был не просто театральный дождь, искусно сделанный светом, это настоящая южная короткая гроза освежала природу, вечерняя прохлада наступала постепенно, уходил дневной зной, — все это чувствовалось. С улицы доносилась частушка, гармонь. И звуковой фон спектакля тоже был достоверен, тщательно разработан: «звуки жизни», откуда-то издалека доносится радио, обрывки речи, смех за стогами на току… Все это будет с конца 50-х годов искать советский кинематограф, возвращаясь на улицы, в квартиры, в избы из условно выстроенного мира павильонов; театр здесь опережал киноискусство.

При всем этом — унылая история Стрепета и Якименко, по сути дела стереотип.

И еще… 1946 год — дата действия пьесы. Вряд ли даже на черноземной Кубани нашлось бы село, полное молодых мужиков и парней. О войне фронтовые друзья вспоминают как о далеком и романтическом прошлом (вроде Гражданской). Полное изобилие, разукрашенный по старинному обычаю сноп на празднике урожая и ломящиеся от яств столы буквой «П» в финале.

О том, как на самом деле жила послевоенная деревня, вскоре сказано будет в решениях сентябрьского пленума ЦК КПСС 1953 года. А потом, через десятилетие, в произведениях так называемой «деревенской прозы» литература начнет воссоздавать картину русских полей после войны. Эта картина не будет похожа на праздничные будни «Степи широкой». Не похожи на ее благополучных героев ни однорукий председатель Егор Трубников — М. Ульянов, неистовый, иссушающий себя, пришедший с войны поднимать разоренный колхоз, где пашут бабы. Непохож и Кистенев — О. Борисов в «Трех мешках сорной пшеницы» — спектакле БДТ, искалеченный, измученный, на пределе сил, — герои искусства, приблизившегося к жизни. А герои «Степи широкой» больше всего напоминали персонажей фильма-экранизации «Кавалер Золотой звезды» Ю. Райзмана по роману С. Бабаевского. В «Степи широкой» весь сыр-бор разгорался из-за самоуспокоенности Якименко (а урожай высокий, колхозники — зажиточны, труд — ударный), в «Кавалере Золотой звезды» — из-за отсталости председателя передового колхоза, который не понимал, как необходима колхозному клубу собственная электростанция.

Чувствовал ли Алексей Дмитриевич Попов, что его искусство удаляется от действительности, а жизненная правда незаметно,

тихо-тихо, шаг за шагом уступает место театральному вымыслу, заключенному в форму жизненной достоверности? Замечал ли, что в пьесах, которые он ставит, органическую потребность авторов говорить то, о чем они не могут молчать, подменило ремесло выполнения заказа?

Сегодня трудно было бы с уверенностью ответить на эти вопросы. Во-первых, существовала определенная атмосфера, общий климат времени, воздух, которым дышали люди, все мы дышали. Мы-то все вокруг, старые и молодые, умные и глупые, наблюдательные и подслеповатые, опытные и начинающие, считали, что искусство развивается нормально, что на сцене, скажем, в той же «Степи широкой» предстала перед нами чистая документальная достоверность. О спектакле все говорили, повторяли на разные лады, что это — правдивейшее и нужнейшее изображение послевоенной колхозной деревни («не типичным для нашей советской действительности» — это цитата из одной рецензии — признали только лишь клеветника и карьериста Любимова, замредактора «Правды Заречья»). Я написала в книжке точь-в-точь, как и все остальные: «Режиссер ощутил в произведении свежее дыхание жизни, почувствовал ничем не заменимое подлинное знание автором колхозной деревни, причем деревни послевоенной, со всеми ее новыми особенностями. *Горячо взволновал режиссера конфликт, положенный в основу пьесы и раскрывшийся в столкновении двух фронтовых друзей-коммунистов — журналиста Стрепета и секретаря райкома Якименко, а также во взаимоотношениях молодых колхозников — бригадира Паши Сумской и комбайнера Андрея» — общераспространенное клише, штамп и трафарет тогдашних оценок.*

Попов постоянно говорил на репетициях о том, как трудно, напряженно живут люди, о незаживаемых ранах войны — это и было первое, что я услышала от него на обсуждении пьесы «Новый год», выпускавшейся сразу же вслед за «Степью широкой». И на репетициях «Степи широкой» постоянно говорил. Куда же исчезала, улетучивалась из спектаклей эта тревога, груз недавнего прошлого, трудности, новые горести и беды? Разве на золотой, обетованной земле «Степи», где отборное зерно льется рекой, сохранились какие-то следы той жесточайшей битвы, которая несколько лет назад шла совсем близко? Разве в этом процветающем колхозе могут писать палочки за трудодни?

Попов давно привык подчиняться решениям и постановлениям в области искусства, умел не только принимать их как руководство к творческим действиям и художественным свершениям, но пропускать их сквозь сердце, делать их своими и

органичными. Постановление «О репертуаре драматических театров» от 1946 года ударяло по тенденциям развлекательности, по тем театральным деятелям, которые решили было, что теперь, после победы, надо дать народу отдохнуть. Советский человек переброшен с одного фронта на другой — мирный, восстановительный! — для Попова это стало лозунгом, отвечающим и внутренней его потребности. «Степь широкую» он ставил абсолютно всерьез, с тем же пафосом **первооткрытия**, как некогда «Виринею» или «Поэму о топоре». Ведь «Степь широкая» ни по замыслу, ни по воплощению никак не могла быть отнесена к условному, цветному «колхозному жанру», который дал в ту пору веселых «Кубанских казаков» на экране. Их и сегодня смотришь с удовольствием: ярмарочное изобилие, песни-танцы, колхозные девчата как из ансамбля «Березка», краснощекие, на подбор, парни в барашковых кубанках во главе с весельчаком — Ю. Любимовым, и сказочная пара — М. Ладынина и С. Лукьянов: «каким ты был, таким остался» — лубок!

В двенадцатой книжке «Нового мира» за 1953 год была опубликована статья писателя В. Померанцева «Об искренности в литературе». На Алексея Дмитриевича она произвела огромное впечатление. Он всем наказывал ее читать, то и дело возвращался к ней в разговорах. Статья настолько сильно задела его за живое, что когда по Померанцеву рецензией В. Василевского ударила «Литературная газета», Попов написал главному редактору возмущенное письмо. Сейчас его копия в архиве: «Несмотря на резкость, полемичность и даже спорность ряда положений, меня глубоко взволновало выступление В. Померанцева как очень своевременное и талантливое… Примите мой вопль против унылой и равнодушной статьи В. Василевского, несмотря на ее кажущуюся ортодоксальность»[60].

О чем же писал В. Померанцев, глубоко взволновав А. Д. Попова?

*Под шапкой **неискренности** были объединены в статье деланность, состроенность, конструирование, шаблон, измышление сплошного благополучия, преднамеренность героев, «удручающая одинаковость вязких книг» со стереотипными началами, концами, тематикой, ханжество, схоластичность литературной и театральной критики и многие другие свойства современного советского искусства.*

Обо всем этом понемногу писали еще до В. Померанцева. Общая художественная ситуация начала изменяться после XIX съезда КПСС, в решениях которого отмечалось неблагополучие в литературе и искусстве, а литераторам предлагалось создавать яркие художественные и типичные образы. Слова «лакировка

действительности» уже часто встречались на страницах журналов и газет. Но В. Померанцев собрал воедино и с той самой искренностью, к которой он взывал, открыто сказал то, о чем думали многие, но молчали. По-видимому, к этим многим относился и Алексей Дмитриевич Попов. Я говорю — «по-видимому», потому что не слыхала от него ничего подобного — ни с трибуны, ни в личных беседах. Жизненный опыт выработал у Алексея Дмитриевича, при всей горячности и темпераменте его натуры, большую осторожность в общих идеологических и эстетических суждениях. Но слово было сказано кем-то другим, было напечатано черным по белому, плотина давала брешь…

Еще сильнее, нежели смелая речь о недостатках романов, фильмов и пьес, взволновали Попова те конкретные производственные сюжеты, колхозные истории, судебные случаи, человеческие портреты, которыми полна была статья «Об искренности» и которые служили для автора примерами невыдуманных, истинных конфликтов, судеб и драм — горячего, вопиющего к писателям материала действительности. «Каждый пример есть пьеса, понимаешь? Каждый! Вот молодец-то! Вот — глаз! Ты, пожалуйста, вдумайся во все как следует!» — говорил он.

Со страниц «Нового мира» вставали невиданные сельские пейзажи и лица.

Глухая лесная местность в неком заозерье, где переселенцы выстроили красавицу-деревню с крепкими и веселыми домами; отличное хозяйство, коровник, птичник, лодки, полные озерной рыбы. И за этим истинным благоденствием обнаруживается секрет: председательша, хозяйка, бой-баба, тайно гонит вино — не для спекуляции, а для поощрения плотников, бондарей, шоферов и прочих нужных колхозу людей, для надобностей коллектива. Так кто же она, бой-баба, — «талантливый вожак сотни крестьянских семей» или темный делец?

…Слесарь райпромкомбината, отправленный в колхоз, видит, как комбайн прет на перезревший ячмень, сминая низкие стебли и вытрясая зерно… В чем дело? Оказывается, председателю просто надо загрузить комбайн; и он, и колхозники говорят, что если бы им выдали килограмма по два от центнера, они бы скосили ячмень так, что ни зернышка бы не пропало. Слесарь остановил комбайн, спас шестнадцать гектаров ячменя. Через день его вызвали на бюро за поощрение рваческих настроений отсталой части колхозников. Кто прав?

…В колхозе-миллионере одна хозяйка сама уничтожила вишневые деревья на приусадебном участке, чтобы не платить налог… Учитель с семьей из шести человек задумал обменять свою квартиру площадью в девятнадцать метров на

сорокадвухметровую квартиру старичка-пенсионера, проживавшего вдвоем со старушкой. Обмен не разрешили, обличая в истцах спекулянтов жилплощадью… И так далее.

Эти воображаемые «производственные» пьесы или жизненные сюжеты для пьес не похожи были на те, которые прихолилось ему ставить. *Но статья В. Померанцева появилась уже после публикации «Районных будней» В. Овечкина и других очерков, начавших новый период в литературе, — публицистика, как и полагается ей, шла первой, за ней сдвинулась с мертвой точки художественная проза и драматургия…*

Но мы забежали вперед, вернемся к самому началу 50-х годов.

В счастливые времена театрального «бума», когда билетов не достать ни в один театр, а аншлаг постоянно над кассой, и даже в будничные времена, когда одни спектакли очень любимы зрителем, другие — меньше, одни театры ломятся от публики, другие работают спокойно, — все равно трудно воссоздать в воображении щемящую сердце картину пустого театрального зала.

Горят огни подъезда, висят афиши, тепло, блестит паркет. Заперты на ключ балкон и ярусы. Прорежены ряды партера. Сиротливо прогуливаются нарядно одетые люди в антрактах.

Это — типическая картина театра начала 50-х годов. Как никакое другое искусство, театр подвержен веяниям, приливам и отливам. 1951 и 1952 годы дали самые низкие показатели «человеко-посещений» за все время существования советской сцены. В театральных кругах рассказывали, что недавно (называлось такое-то число) на «Зеленую улицу» во МХАТе было продано всего два билета. Тогда же приобрела популярность история о том, что будто бы в зале академического республиканского театра сидел один-единственный зритель, посмотрел три акта, а перед четвертым постучал по рампе и сказал актерам: «Извините меня, я ухожу…»

ЦТСА находился в лучшем положении: выручали воинские части. Солдаты, приведенные дружным строем, заполняли зал, молодые, веселые, радостно ловили каждую шутку, дисциплинированные, сидели до конца.

Из спектаклей Попова в ЦТСА хорошо смотрелись старые — «Укрощение строптивой», не сходящее со сцены уже пятнадцать лет, и «Давным-давно». Из постановок других режиссеров — «Учитель танцев» Лопе де Вега, из советских пьес — детектив «На той стороне» А. Баранова. На спектакли же, долженствующие представлять идейно-творческое лицо коллектива, зритель билеты покупал неохотно. Так было и повсюду, во всех

драматических театрах страны.

«Музыка спасет нас»: Федерико Феллини

Настоящий праздник души — создание музыкальной фонограммы.

Федерико Феллини, «Делать фильм»

Впервые опубликовано в журнале «Музыкальная жизнь» (1987. № 21) по следам XV Московского международного кинофестиваля.

Что-то неуловимо странное, непривычное и, однако, знакомое встречало всякого входящего в Концертный зал «Россия» в вечер закрытия XV Московского кинофестиваля. Ах вот оно что: непривычным был музыкальный тон! Над праздничными, нарядными, многолюдными фойе «России» реяла, витала музыка Нино Рота к фильму «8 ½».

Все узнавали ее, популярную, переписанную на тысячи магнитных пленок. И хотя «материнская лента» на наших экранах не шла, все знали: это Феллини, «8 ½».

Таинственная, обволакивающая музыка напоминала 1963 год, тот давний день III Московского Международного, когда фильм итальянского режиссера получил «Гран-при», и Федерико Феллини, огромный, огненноглазый, с густой шапкой волос стоял на сцене, и гигантский амфитеатр овацией приветствовал его. Звуки финального парада-алле из того фильма, вернувшись на нынешний фестиваль, как бы связали два пласта времени. Связали и с нынешним Большим призом, присужденным Феллини за фильм «Интервью».

Цитаты из знаменитой фонограммы, аранжировки и вариации на темы прошлых работ будут звучать в «Интервью». Феллини и композитор этой ленты Никола Пиовани посвятили ее памяти Нино Рота, вместе с которым режиссер создал 16 фильмов, начиная с раннего «Белого шейха» до «Репетиции оркестра», последнего творения этого замечательного кинокомпозитора.

«Интервью». Само название имеет в фильме несколько смыслов. Интервью, которое дает великий режиссер молодым телерепортерам-японцам, следующим за мастером по пятам. И «фильм в фильме», кинорассказ режиссера о своем первом приезде в Рим, когда перед юношей-провинциалом впервые открылся пленительный мир Чинечитта, киногорода, полного

чудес. Интервью — еще и задание, с которым попадает в этот волшебный мир юноша-журналист; он должен задать вопросы кинодиве, «звезде» 40-х годов. И, наконец, интервью, что дает нам, зрителям, сегодняшний Федерико Феллини. «Любой фильм для меня — кусок моей жизни. Я не делаю различия между жизнью и работой; работа — это форма, образ жизни. Темный павильон, когда все огни погашены, притягивает меня чем-то смутным, непонятным мне самому… В Чинечитта я не только место занимаю — я там живу», — написал он однажды в своей книге о кино. Да, да об этом и «Интервью». О жизни, перелитой в форму искусства. О себе самом. О кино. О том, «как это делается», если хотите! Воспоминания, исповедь творца, одетые, как это свойственно фильмам великого мистификатора Феллини, в карнавальные костюмы, преображенные вымыслом, прячущиеся под одной личиной или целой вереницей масок.

Драматургия «Интервью»: переходы от эпизода к эпизоду, организованный ритм фильма, монтаж, развитие мотивов и образов, возникновение и исчезновение тех или иных фигур, ассоциации, наплывы памяти, переходы и переливы — словом, вся ткань картины плетется по законам музыкального сочинения. Логика действия здесь не сюжетно-смысловая, не повествовательная, а поэтическая, точнее всего — именно музыкальная, касается ли это собственно музыки, фонограммы или изображения. С первого до последнего кадра сверкающее, суматошное, фантасмагорическое зрелище — фильм «Интервью» — подчинено контрапункту. Разумеется, интуитивному, а не рациональному. Естественному дыханию творца, стуку сердца; и внимательный зритель может воочию следить за тем, как кадры полнятся «музыкальной многозначностью», которую исследователи творчества Феллини считают важной особенностью его индивидуальной манеры. «Внутренний ритм сцен у меня сидит в голове еще до начала съемок», — признавался Феллини.

Известно: связи музыки и кино многообразны и нерасторжимы, музыка входит в качестве равноправного компонента в синтез искусства экрана. Кино Италии, страны, где пение — часть быта подобно свету южного солнца, демонстрирует кровное с музыкой родство. В своих фильмах, особенно ранних, Феллини, как и другие режиссеры-итальянцы, пользовался приемом лейтмотива-характеристики: вспомним хотя бы печальную и светлую мелодию «простой души» — музыкальную тему Джельсомины в «Дороге». Но связи его режиссуры с музыкой иные, сложнее. Да и его личные с музыкой отношения тоже.

В своих разговорах, статьях и книгах Феллини не был

склонен, подобно Висконти, объясняться в любви к драгоценному детищу Италии, опере, к ее национальной гордости — театру «Да Скала». Наоборот, предпочитал рассказывать трагикомические истории своих «отношений» с музыкой: о том, например, как в юности, подрабатывая статистом, он при постановке «Аиды» в Термах Каракаллы, изображая нубийца, чуть не увяз в экскрементах шедшего впереди слона… Оперную манию, «дивизм» и фетиш «звезд» Феллини высмеял, впрочем, не без скрытой нежности, в причудливом и фантастическом сюжете фильма «А корабль плывет…» Там траурный кортеж, роскошный океанский лайнер, препровождает урну некой знаменитой певицы, завещавшей развеять свой прах в море у родимого острова. О, Феллини, оказывается, знает и этот мир, мир артистов оперы, он с грустной усмешкой, а то и с сарказмом подмечает тщеславие, суетность, скрытую зависть, желание первенствовать. Корабль тонет, мир гибнет, и фанатичный поклонник оперной дивы, навеки оставшись в своей каюте, все крутит и крутит киноленту, запечатлевшую его кумира…

В отличие от Висконти, взлелеянного за кулисами «Да Скала», глубокого знатока классической музыки, которой пропитаны его фильмы, Феллини цитирует неохотно, порой по контрасту с язвительной иронией. Вагнеровский «Полет валькирий» звучит в «8 ½», в эпизоде фешенебельного курорта: паралитики, богатые старухи на медицинских креслах, толпы монструозных фигур в банях. И слишком «цитатный», нарочито звонкозвучный фрагмент из увертюры к «Севильскому цирюльнику» при появлении Клаудии Кардинале — символического образа девушки у источника, чистоты, Юности…

Зато Феллини любит подчеркивать свое пристрастие к «низким жанрам». К музыке цирка, в первую очередь. Некогда цирк поманил за собой мальчика из тихого Римини, приобщил его к искусству, остался первой любовью. Марши, галопы, антре, музыка парадов, реприз и клоунад породила «модели» музыкальных номеров.

А если не цирк, то нехитрые мелодии граммофонных пластинок, услышанные случайно, где-нибудь в баре. Такова, например, пластинка «Патриция», которую Феллини подхватил с музыкального автомата и «заложил», как он выразился, в фильм «Сладкая жизнь» еще во время проб, — и она стала «пружиной». Феллини имеет в руках множество способов адаптации, преображения, отстранения и возвышения подобного музыкального материала, всех этих граммофонных напевов и шумов ярмарки, форте клоунад и рыданий ресторанной скрипки. Чуть-чуть — и некими фантомами уходящего времени становятся

балерины в перьях, танцующие канкан в кабаре, куда герой «Сладкой жизни» журналист Марчелло ведет своего отца-провинциала. Песенка «Каваллино», которую поют бедненькие певички в платьицах в горошек из кабачка на римской окраине военных лет, способна под рукой режиссера вместить в себя емкую музыкальную характеристику «стиля эпохи», смесь голливудской красивости и муссолиниевского бодрячества, пошлости и шика, все-таки побеждаемых простодушием и свежестью самих исполнительниц.

Еще в «Белом шейхе», первой самостоятельной режиссерской работе, впервые прозвучал марш, под звуки которого в киноателье спускалась с пышной лестницы-декорации мишурная свита героя. Феллини называет его «Маршем гладиаторов». Так впервые возник в творчестве режиссера мотив волшебства павильона, чарующего заэкранного мира. Мелодия, достаточно простенькая и малозначащая в своей основе, с каждым новым фильмом все более и более насыщалась лиризмом, просветлялась, превращалась в музыку чуда, творчества, прощания с павильоном, с прожитым «куском жизни».

«Репетиция оркестра». Всего лишь 1 час 10 минут длится эта лента, снятая по заказу телевидения; емкое содержание в предельно лаконичной форме, с тайником, с двойным, а то и с тройным дном.

Репетиция происходит в некой старинной капелле, которую, благодаря ее идеальной акустике, приспособили под концертный зал. С интерьером и достопримечательностями капеллы знакомит нас старик-хранитель, он же переписчик нот: крупный план, монолог, адресованный зрителю.

Собираются оркестранты, ожидают дирижера. Является маэстро. Начинается репетиция, повторяют фрагменты партитуры. Перерыв. Распри и пересуды. Ссоры за пюпитрами, бунт против дирижера.

Прежде чем приступить к сценарию, Феллини, по его словам, «взял много интервью у музыкантов — наверно, целую сотню». Он встречался с видными итальянскими солистами. Он познал оркестр изнутри, хотя сам часто отрицал это. Но, помнится, в «Клоунах» он тоже дал захватывающую картину творчества этих королей и слуг арены. По-видимому, «чистого кинематографиста» Феллини всегда привлекали родственные области коллективного труда, интересовал ансамбль — где общими усилиями творится искусство.

Облюбованный им еще в «Клоунах» прием интервью здесь, в «Репетиции», дает серию человеческих портретов, микробиографий, вырастающих из коротких рассказов

оркестрантов. Сам постановщик — закадровый интервьюер, голос его слышится в фонограмме.

Монологи оркестрантов свидетельствуют о любви: тромбонист влюблен в свой тромбон («ангелы на картинах Возрождения, заметьте, всегда с тромбонами в руках»), скрипач — в свою скрипку, флейтист — в свою флейту. И для каждого инструмент — будь то царственный орган или простодушная труба — живое существо, одинокий друг, смысл жизни.

«Ссоры, истерики, недоразумения, перепалки, вспышки гнева дирижера, его стремление достичь совершенства, отчаянные поиски нюансов звучания — все это, слова и события, образуют тревожную вереницу не поддающихся расшифровке действий», — значится в режиссерских рабочих записях к сценарию. Конфликт нарастает. Оркестранты впадают в состояние разрушительного безумия, анархического яростного бреда, восставая против дирижера.

Но вот огромная трещина прочертилась на стене капеллы. Написанный Нино Рота «Галоп», стилизованный под одну из частей некого симфонического сочинения «моцартовского» времени, звучит предвестием конца света. Назревает светопреставление, чудовищный грохот заглушает форте оркестра. Рушится храм, в невесомости Космоса плавают обломки миров. Обнажается второй, подспудный смысл этого фильма-притчи: симфонический оркестр — человечество, раздираемое страстями, преступно беспечное, мечущееся между диктатурой и анархическим хаосом. Предупреждение!

Однако Феллини, называя свой фильм «притчей», предостерегал от упрощенных или односторонних толкований ленты в качестве фильма политического («оркестр как тип социальной организации»), возвращал от обобщения к конкретности — к музыкантам, к их инструментам.

Напомню: в первых кадрах, когда из полутьмы встает на экране пустая капелла и слышится голос старика-хранителя, наплывом возникает и исчезает силуэт арфы. Случайного в фильме нет. Это эпиграф! Арфистка Клара, постаревшая девочка с пухлыми щеками и глазами, полными доброты и голубизны, что дает самое поэтичное интервью о своей златострунной подруге, арфистка, беззащитная и смешная, первой гибнет в начавшейся катастрофе, под щебнем и пылью погребена и арфа. «Плач по арфе» — такой подзаголовок можно было бы поставить после названия этого фильма, полного сочувствия и жалости к человеку. «Ноты спасут нас», «Музыка спасет нас», — говорит в эти минуты апокалипсиса дирижер. И музыканты играют все слаженнее, все вдохновеннее. «Они кажутся даже красивыми,

слившись со своими инструментами, в стремлении сообща выразить возникающую гармонию. В них появилась одухотворенность, они охвачены единым порывом, они — одно целое».

В фильме два взлета, две кульминации, обе они приходятся на моменты вдохновенной, слаженной и полнокровной игры оркестра. «Дирижеру удавалось извлечь из хаоса звуков нечто гармоничное, обладавшее определенным смыслом, если хотите, красотой. Из стольких разрозненных частиц складывалась гармония, которая уже была замыслена раньше. И вот тогда меня охватывало — и до сих пор всегда охватывает — чувство неописуемой благодарности», — так комментировал режиссер сверхзадачу своего произведения.

В «Репетиции оркестра» Федерико Феллини признался в любви к своим коллегам-музыкантам, к чернорабочим, труженикам искусства. Фильм «Интервью» — еще один гимн коллективной профессии. Гимн павильону и всем этим толпам на съемочной площадке. Всем — главным и неглавным, кто играет роли, кто, поднявшись под потолок, раскрашивает картонное небо с облаками, кто танцует, гримирует, гладит, перетаскивает тяжелые приборы, взлетает ввысь на кранах-стрелах, кто бьет в хлопушку, кричит в мегафон.

Следящие за творчеством киномастера заметят здесь эволюцию сквозных мотивов всего его творчества: от самоанализа души художника к музыке целого, от «интравертированного» к «экстравертированному».

Мотив автобиографический: приезд в Рим того самого юноши-провинциала. Тема, что проходила и варьировалась в судьбе героев «Маменькиных сынков», «Рима».

Он увиделся Феллини совсем зеленым, худеньким, трогательным со своей улыбкой до ушей, немигающими глазами, выпущенным из кармана белым платочком и предательским мальчишеским прыщиком на кончике носа. И юный герой, и сам художник, его альтер эго, затеряны в многолюдной толпе. Мы видим Феллини только на общих планах, всегда окруженного плотным кольцом помощников или массовки, притулившегося в углу, задвинутого куда-то, притертого к стене. Но к этому центру, к этому солнцу тянется все живое в павильоне, от него расходятся лучи. Нет ни одного кадра Феллини вне студии, без людей. Да, Чинечитта — его жизнь, его долг. Ушли в прошлое метания былых героев-двойников: Марчелло из «Сладкой жизни», Гвидо Ансельми из «8 ½». Делать фильм — вот что оказалось смыслом.

Два пласта времени наложены один на другой. Декораторы срочно вешают вывеску привокзального «Дома для приезжих».

Экстренно проводят и трамвайную линию, что ведет к Чинечитта, и сам маэстро выбирает в трамвайном парке допотопный вагон. В музыке звучат обрывки шлягеров сороковых годов.

Проезд вагона по некой местности, под аккомпанемент бодрых маршей — шедевр поистине стереоскопического Феллиниева «ретро». Это один из важнейших эпизодов. Италия еще под властью Муссолини. Вот фашист. Согласно контрапункту, каждый член реальной съемочной группы играет еще и роль в снимающихся, то есть «как бы снимающихся», фильмах. И вот — фашист (роль эту Феллини любезно предоставил своему продюсеру, сугубо «левому» в жизни, вернее, в пласте реальности теперешнего времени фильма). В черном полувоенном костюме, в орденах, важный, надутый, он тоже едет в трамвае вместе с юным героем. Фашист — один из объектов ненависти Феллини, постоянная мишень его изничтожающего анализа. В «Интервью» обстрел идет по спеси, помпезности, по тупому чувству превосходства — этим непременным атрибутам фашистского миросозерцания. Фашист комментирует своему наивному юному соседу пейзаж, расстилающийся за окнами трамвая. Конечно, это пейзаж вымысла, гротеска: ведь и сам киногород построен при Муссолини с гигантоманией и страстной завистью к масштабам Голливуда. За окнами шумит голубым каскадом водопад, долженствующий доказать: «В Италии есть своя Ниагара!», пасется стадо слонов (позже они окажутся попросту картонными) — намек на захват Абиссинии и популярное при всех тоталитарных режимах горделивое «Италия — родина слонов».

Несколько кратких эпизодов — и предстала эпоха. И снова переход в сегодняшний день, шум студии, толчея (но каждый на своем месте), группы, групповки, «сюиты» и «серии» на темы мифологии кино. Вот «герлс», канкан двадцатых годов и некая юная «Элла Фицджеральд», черная певица из варьете. Вот красавицы, претендующие на роль героини, вот толпа толстух. Индейцы из «вестерна». Отвергнутые, несостоявшиеся «кинозвезды». Вереница образов сплетается и расплетается, образуя чарующий узор. И над всем словно руководитель оркестра, добивающийся гармонии от этого пестрого, хаотичного мира, невидимо царит Феллини. Демиург, творец. Магараджа мирового кино, дирижер, окруженный своими музыкантами.

В последних эпизодах, когда фильм уже снят и участникам группы пора разбрестись в разные стороны, вдруг начинается дождь. Все, вместе с режиссером, прячутся, накрываются громадной целлофановой пленкой. Музыка Никола Пиовани в этих кадрах достигает наибольшей красоты и просветленности.

…Так и сидят они всю ночь до рассвета, укрытые прозрачным голубоватым пологом, соединенные дождем и чем-то еще — смутным, неуловимым, невидимым. Что это? Ноев ковчег? Корабль, плывущий в неведомое будущее, — туда, где Искусство способно объединить, спасти?

Авторская песня в грамзаписи. Два портрета

Публикуется по рукописи.

В сокращенном варианте под названием «Авторская песня на пластинке» напечатано в сборнике: Рождение звукового образа (художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио). Москва, 1985.

Культурный смысл технического изобретения — фиксации звука — был осознан еще в XIX веке. «Ведь это бессмертие становится возможным для всего самого великого и чудесного… Будущие Рубинштейны и Листы не исчезнут бесследно со своими несравненными тонами и звуками на фортепьяно…» — восклицал Стасов.

Пойманное и запечатленное мгновение-звук, а далее, вскоре, пойманный и запечатленный миг-движение кинематографа — сразу неоспоримы для человечества оказались эти консерваты, сувениры исчезающего, материализация времени. В архивные хранилища, к тысячелетним папирусам и пергаментам, к собраниям книг и мемориальных бумаг побежали метры пленки — аудиовизуальные свидетельства современной истории, истории искусств в том числе.

Но *эстетику,* красоту, мощь новых, так называемых технических звучаний довелось первыми услышать и прочувствовать поэтам XX века, творцам.

Герман Гессе в финале своего «Степного волка» смело и даже вызывающе склонил над колесиками и винтиками радиоприемника («какое плебейство!») не кого иного, как Моцарта («красный камзол, башмаки золотые, белый парик, рукава в кружевах», как поет в песне Булат Окуджава), — Моцарта, с образом которого ассоциируется вся прелесть концертной старины, бархатных кресел, дам в атласе и цветах, уютного голубого зала с идеальной акустикой.

В роман «Волшебная гора» Томас Манн включил поистине поэму о новой — технической — эре в музыке. Особый эстетический эффект грамзаписи и чарующая красота звучания пластинки переданы писателем через восприятие героя романа, юноши Ганса Касторпа, который проводит вдохновенные часы в музыкальной комнате, наедине «с шедеврами композиции и исполнительского мастерства, скрытыми в матово-черном

маленьком храме».

Роман написан в начале 1920-х, действие его развертывается накануне Первой мировой войны. Не затихли насмешки обывателей и бытописателей, снобов и эстетов над сипящим раструбом граммофона и над прыгающей, стопорящейся пластинкой. А у Томаса Манна — уже прообраз современного домашнего слушания человеком *своей* музыки, избранной, принадлежащей в эти минуты лишь *мне:* это мне сейчас поет Ф. И. Шаляпин, мне одному поверена щемящая и светлая печаль его «Элегии» Массне…

Для автора «Волшебной горы» патефон — вообще не аппарат и не машина, а «музыкальный инструмент, Страдивариус, Гварнери… верность музыкальному началу в современной механизированной форме»[61].

Провидение Томаса Манна подтвердилось. В сегодняшнем бескрайнем государстве технических художественных копий грамзапись завоевала ранг аристократии, элиты. Ее не затрагивает или, во всяком случае, касается меньше недоверие искусства к техническому способу передачи как таковому. На грамзапись будто бы и не распространяется презрение художества (оно — «святое», «чистое», «неповторимое») к средствам массовой коммуникации (а они — «машинные», «массовые», «стандартные»), которое так долго преследовало кино и фотографию, не говоря уже о телевидении. В грамзаписи допускается возможность идеального воспроизведения.

Концерты, где слушаются редкие музыкальные записи, внедрились в обиход. Филофонисты сегодня — цвет коллекционеров, а само коллекционирование и индивидуальное слушание пластинок признаны некоей заменой былого домашнего музицирования. И никто не упрекнет за то, что дома музыка, в том числе и серьезная, слушается неглиже, в мягких тапочках или в пижаме, что стереотипно вменяется в вину телевидению.

Грамзапись и пластинку ныне догоняют магнитозапись и кассета, тоже стереофонические, со своей собственной совершенствующейся воспроизводящей аппаратурой, но пока уступающие своим старшим сестрам во всем. Ну хотя бы во внешнем виде: нет элегантности муарового круга, нарядного платья; кстати, дизайн конвертов пластинки образовал самостоятельную область прикладной полиграфии и изобразительного искусства, достойных специального внимания. Зато кассета портативна.

Такова граммофонная пластинка — аристократка, нет! — королева на вселенском пространстве технических средств

распространения. И не случайно задержавшееся в русском языке тяжелое словосочетание или неуклюжая аббревиатура «грампластинка» все чаще заменяется лаконичным западным: «диск».

Правда, следует заметить, что все сказанное о престиже звукозаписи относится прежде всего и, пожалуй, лишь к сфере серьезной музыки. Симфонизм, опера, классическая камерная музыка — вот что полностью узаконено, признано культурной элитой, специалистами, самими музыкантами. Музыка «легкая», море так называемых массовых жанров, по-прежнему остается под подозрением в *неискусстве* или *антискусстве.* Между тем ныне ежегодно выпускаемые два миллиарда дисков (глобальный охват человечества!) воспроизводят отнюдь не только шедевры, но весь накопленный человечеством музыкальный фонд: от экспериментального авангарда-разведки до ритма танцулек-дискотек, на все вкусы, уровни и случаи жизни.

И это тоже было предугадано автором «Волшебной горы», который увлеченно вслушивался в репертуар нового «музыкального инструмента» от рафинированной идиллии «Послеполуденного отдыха фавна» Дебюсси до танцевальной экзотики портовых кабачков.

В потоке мелодий и звучаний демократичный Томас Манн выделяет одну, полюбившуюся на пластинке. Именно она, эта пластинка, эта мелодия завершает рассказ о музыкальной комнате и всю главу «Избыток благозвучий», расположенную — и неслучайно — совсем близко к финалу большого двухтомного романа. Мелодия, о которой идет речь, еще раз возникает в памяти героя. Это — на последних страницах, где читатель встречается с Гансом Касторпом уже не в современной музыкальной гостиной, не в вышине санатория, а под хмурым небом равнины, в багровом зареве и грохоте снарядов. Сквозь адский военный вой слышатся новобранцу звуки-строчки с любимой пластинки.

Это — песня. Ей, народной песне, начинающейся словами «У колодца, у заставы» и обработанной Ф. Шубертом[62], принадлежит самое проникновенное авторское описание: это для Т. Манна «одна из тех песен, которые принадлежат народу и вместе с тем являются шедевром большого мастера, благодаря чему мы в них и находим особую одухотворенную и обобщенную картину мира».

В образ и текст прозрачной шубертовской «Липы», спетой на грампластинке безвестным, но чутким и интеллигентным тенором, автор «Волшебной горы» вложил итоговую метафору романа: мысль о рождении из смерти нового слова любви и

надежды. «Разве не стоило умереть за нее, за эту волшебную песню?»

Здесь нет ничего случайного, образы при всей их обволакивающей поэтичности и глубинной философичности — точны.

Поэтому пусть не покажется на этих страницах натяжкой или искусственным литературным приемом бросок от песни-метафоры к реальности XX века, к жанру песни, которой суждено было бурное развитие уже в самой жизни. Начавшись в период между двумя войнами, оно активно продолжится и после Второй мировой войны. XX век фактически станет «веком песни» (сравним с XIX — веком симфонии, оперы, оперетты).

Именно песне, этому наиболее демократичному и массовому жанру, оказывается, предстояла ни с чем не сравнимая судьба. И, конечно, знаменателен ее контакт с пластинкой, с новой технической эрой музыкальной жизни.

Песня в электронном XX веке. Песня — «термин столь емкий, что никакой словарь не дает определения, которое вместило бы все его значения… Быть может, песня и есть синтетическое искусство, точка соприкосновения и сборный пункт всех человеческих ощущений и впечатлений, накопленных в разные времена и на разных классовых уровнях. Это не искусство общедоступного, а искусство, доступное всем», — так начинает свой труд, посвященный истории знаменитой французской «шансон», видный музыкальный деятель Ги Эрисман[63].

Речь в его книге идет о возрождении и распространении вширь так называемой авторской или поэтической песни — этими весьма неуклюжими определениями характеризуется в наши дни синтетическое искусство сочинения слов и музыки песни, исполнения ее одним лицом — поэтом, композитором, артистом. Таких современных художников Эрисман ставит в один ряд с Гийомом IX — графом Пуатье, герцогом Аквитанским, и другими — теми, кого считают первыми трубадурами, знаменитыми труверами XIII века. И автор «Истории песни» имеет право на такую дерзость: начиная с 1930 года и в послевоенные десятилетия, особенно в 50–60-е годы, Франция дала поистине целую плеяду выдающихся мастеров, «поэтов-композиторов-исполнителей», как называет их Эрисман. К названной им славной четверке (Трене, Ферре, Анн Сильвестр, Брассенс) следует прибавить имена Жака Бреля, Жана Ферра, Жильбера Беко, Шарля Азнавура, таких тончайших певиц, как Жюльетт Греко и Кора Вокер, и других.

Однако поэты запели свои стихи не только во Франции. Бум авторской песни прокатился по всей Европе, и, судя по всему, это

некая культурная и художественная закономерность. Особенно, разумеется, интересно рождение советской авторской, поэтической, или самодеятельной песни в это же время — в 50–60-е годы.

Не случаен в перечне корифеев песни, данном у Эрисмана, пятивековой разрыв и скачок от ученого гуманиста, поэта Возрождения Клемана Маро к нашему современнику, звезде 1940-х годов Шарлю Трене. Этот разрыв в истории авторской песни, а также и разделение функций внутри нее самой, обусловлены были множеством исторических причин. Среди таковых, в частности, книгопечатание, вызвавшее уход поэзии в библиотеку, забвение той устной народной традиции, согласно которой, как остроумно замечает Эрисман, «все поэты до Ронсара шествовали по улицам с лютней и виолой», ибо «Орфей с лирой в руках показал нам, как это делается»[64].

Много воды утекло, и вот в неизмеримо ухудшившихся, в самых, казалось бы, неблагоприятных условиях вновь расцветает поэтическая песня. Расцветает в век социальных потрясений, мировых истребительных войн, миллионных тиражей печати, тотального технического репродуцирования, роботов, комиксов, шоу-бизнеса и индустрии песни. Объяснение, надо надеяться, предложат будущие историки. Процесс продолжается. Современники его фиксируют, удивляются, вопрошают сами себя, делают догадки, высказывают гипотезы.

Наиболее простая из таковых — гипотеза о неком существующем в искусстве общем законе. Можно было бы, наверное, назвать его «законом самосохранения» или, лучше, «законом сохранения веществ». Ведь художество не только сопротивляется своей возможной гибели, но, осуществляя оборону, активно ставит себе на службу самые разные средства выражения. В том числе и те, которые кажутся исходно чужими, противоречащими его поэтике. Но и их искусство покоряет, адаптирует, делает себе необходимыми.

Именно таковы (враждебные, чуждые) на первый взгляд — механическая запись звука и его воспроизведение. И тем более для авторской песни — формы, которая требует прежде всего контакта исполнителя и публики. Здесь целостное воздействие личности важнее, чем само по себе мастерство или виртуозное умение, — ведь этим последним запись, консервация лишь выгодны. Но как и почему выходит на звуковые дорожки, пленки, ленты авторская песня, это непреднамеренное, неконтролируемое музицирование?

Попытаемся же на максимально конкретных примерах проследить реальные обстоятельства встречи авторской песни с

механической записью. И роль диска и кассеты в развитии песни. И — перпетуум-мобиле взаимообмена «живое — записанное», циркуляцию и перетекание песни с эстрады в студию звукозаписи и возвращение на эстраду. Попробуем же различить ход общих процессов в пунктире творчества и творческих биографий двух выдающихся представителей жанра, истинных авторов, в самом буквальном и обобщающем смысле слова — поэтов.

Избранные герои вовсе не похожи друг на друга, далеки, разделены границами и километрами, встретились в жизни всего лишь раз, и все-таки друг другу близки, отчасти даже родственны. Это проступающее сквозь различия сходство объясняется то ли случайным совпадением, то ли, скорее, закономерной внутренней общностью двух художников XX века, почти ровесников и во всяком случае людей одного поколения, вовлеченных историей в единый ход общемировых событий.

Их имена уже упоминались на предыдущих страницах. Это француз Жорж Брассенс и наш соотечественник Булат Окуджава. Выбор этих, а не иных, имен столь же обусловлен сердечной склонностью (горячей любовью) автора данной статьи, сколь кажется мне особенно подходящим для взятой темы в силу ряда причин.

Сопряжение «Москва — Париж» исконно присуще советской культуре и радует глаз узнаваемостью. Но в данном случае оно еще и демонстрирует единый процесс как бы с двух противоположных точек обозрения. Смотрите: на разных меридианах и совсем в несходном климате поэты вдруг начали петь свои стихи. Но если Франция имеет стойкую традицию и великую школу этого уникального искусства (недаром и «менестрель», и «трубадур», и «шансонье» — все это французские слова), то в России мощная поэтическая стихия и столь же богатая стихия мелодическая давно существовали отдельно. Фольклорные сказители да, пожалуй, легендарный Баян — вот последние, кто пел свой стих. И вдруг запели многие. Без всякой связи с французами или еще с кем-нибудь, просто по внутренней потребности. И по сей день продолжают петь, все множа и множа фонд поэтической или, как теперь стали говорить, «самодеятельной», «любительской» песни (песня «профессиональная» считается ее противоположностью). Вот почему автору понадобились рядом Булат Окуджава и Жорж Брассенс.

Можно было бы взять, наверное, и другую пару. Например, блистательных, кометами промчавшихся над веком и слишком рано исчезнувших Жака Бреля и Владимира Высоцкого. Наверное, баланс тоже был бы убедительным. Нервный, трагический талант

Жака Бреля еще найдет у нас и своих почитателей, и исследователей. За память о Владимире Высоцком, к счастью, можно не беспокоиться.

Но Брассенс и Окуджава необходимы для темы авторской поэтической песни еще и потому, что оба они в первую очередь именно поэты, авторы по преимуществу, литераторы прежде всего. У Высоцкого и Бреля очень сильно актерское, лицедейское начало, вот почему их песня многое теряет в записи: их стихией было исполнение перед публикой. Брассенс и Окуджава — люди кабинета, *сочинители.* Они рисуются на фоне книжных полок, в уединении, а не в огнях эстрады. В творчестве их больше классичности, преемственности, что важно для размышления о том, почему же — и не без активной помощи звукозаписи — возродилась в наши дни древнейшая форма песни — песни, которая поется ее творцом.

Речь идет, разумеется, не об академизме и не о традиционных приемах. И у Брассенса, и у Окуджавы песня — дитя своего времени, она выросла из жизни и судьбы. Но она и в том, и в другом случае любит и чтит память о прошлом, порой — стилизацию. У нее плотный «культурный слой», надежная опора истории. Брассенса быстро стали называть «Вийоном атомной эпохи», и сам он шутил, что родился с опозданием на пять столетий, а умирать будет «с комком прошлогоднего снега в зубах» (вечного вийоновского *neiges d'antan,* «снегов былых времен»), с горечью писал о том, что на месте кабачка «Сосновая шишка», где собирались друзья мэтра Франсуа, ныне всего лишь американский бар.

И в песне Окуджавы, если проследить за ней от ее истоков, лежащих в «сороковых-роковых», четко видится движение к пушкинскому XIX веку. Песня часто смыкается с исторической прозой Булата Окуджавы (точнее, «условно-исторической», с этим своеобычным романом-фантазией, романом-травестией), и проступает контур старинного русского романса, конечно, стилизованного, чуть сдвинутого вбок юмором и самоиронией:

> В моей душе запечатлен портрет одной прекрасной дамы.
> Ее глаза в иные дни обращены.
> Там хорошо, и лишних нет, и страх не властен над годами,
> и все давно уже друг другом прощены…
> …Она, конечно, пишет мне, но… постарели почтальоны,
> И все давно переменились адреса.

Но мы забежали чуть-чуть вперед. Начинать надо с Брассенса. И по старшинству, и потому, что нет уже в живых мэтра Жоржа — в 1981 году его унесла жестокая болезнь. Он не выйдет больше на сцену своего любимого парижского Дома песни «Бобино» таким, как запечатлели его фотографии, немногие скупые метры кинопленки и описания зрителей, критиков: лоб, достойный Родена, сумрачный взгляд, густые усы, каждодневный костюм, застенчивость, мощная широкоплечая фигура, манера начинать концерт без улыбки, поставив ногу на стул, гитара в руках…

В 1971 году советская фирма «Мелодия» выпустила две долгоиграющие пластинки, названные «Под крышами Парижа». Это небольшая и весьма любопытная коллекция мастеров французской шансон — от Иветт Гильбер, прославленной еще кистью Тулуз-Лотрека, до Барбары, от звезды кабаре 1920-х годов Мистенгет до Жильбера Беко, от эпохи «Ша Нуар» и «Эльдорадо» до наших дней.

Пестро-звучный, шумный и веселый мир Монмартра, юмор, шутки, смех. Каждый приблизительно знает, что такое «парижский жанр». Изящно, завлекательно, напористо, словом — «се си бо!», как звучит популярный припев песенки Катрин Соваж «О Париже»…

Интервал — пауза между песнями. Следующую начинает гитара счетом на четыре, в непримечательном ритме шарманочного вальса, и тут вступает голос.

«Первоэффект» голоса Жоржа Брассенса и описан, и пережит многими его слушателями в записи, по радио. Он способен или оставить равнодушным или завербовать навсегда. Это глубокий, словно бы до краев наполненный, густого настоя баритон с чуть неправильными шипящими и хрипотцой, но вместе с тем звучный, чистый, удивительно *натуральный* голос, дарованный человеку самой природой. Но, наверное, еще больше, чем тембр (напрашивается: «букет») этого истинно мужского, жизненно и категорически неэстрадного голоса, захватывает овевающая его и подспудная печаль.

На нашей советской пластинке Жорж Брассенс поет одну из знаменитых своих вещей — «Песню для овернца». Текст ее включается в поэтические антологии самого строгого отбора (например, «Золотая книга французской поэзии», 1983) как образец современной классики. Песня поется от лица лирического героя, не имеющего ничего общего с привычным для нас, иноязычных слушателей, персонажем современной шансон, этаким бонвиваном, фланирующим по Большим Бульварам («J'aime flâner sur les Grands Boulevards»). Три равно стройные строфы, три обращения: «Эта песня тебе, овернец…», «Эта песня

тебе, хозяйка…», «Эта песня тебе, чужой…» Пока добропорядочные мещане запирали двери перед замерзшим, забавлялись над голодным и хохотали над арестованным, овернец протянул ему четыре полена, хозяйка — четыре куска хлеба, а проходящий незнакомец с грустью улыбнулся человеку, которого уводили жандармы. И теперь светом радости горит в душе огонь от деревянных дров, великим пиром — та малость хлеба, и целым солнцем — та улыбка, капля меда. Когда ты умрешь, овернец, да переправит тебя факельщик на небо, к вечному отцу…

К сожалению, «Песня для овернца», как и все другие номера французской пластинки, дана была «Мелодией» без перевода, хотя бы подстрочного, на обложке, что, кстати, легко было бы сделать. Но того, кто любит песню, не могла не задеть необычная серьезность интонации, значительность, которая сразу слышится чуткому уху и сердцу, безобманно запечатленная техникой.

С пропуском «Песни для овернца» попадаешь в мир поэзии Жоржа Брассенса, на парижские улочки в стороне от Елисейских Полей, на старые площади под раскидистыми деревьями, далекие от Площади Звезды и Булонского леса, в мир ветхих бистро, перенаселенных трущоб, бродяг, подонков, шпиков, рыночных торговок, красавиц здешних кварталов, пьяниц, воришек, богемы и всего разношерстного люда парижских окраин, XIV и XV округов. Это ландшафт столь же конкретный, датированный послевоенными десятилетиями, исхоженный самим его певцом-живописцем, сколь традиционный в высоком смысле, узнаваемый, сохраняющий (как, наверное, сохраняет он в самой действительности) память «Отверженных» Гюго, милые для Брассенса тени Гавроша, и отважной Мими Пенсон, и славных гризеток, Марго-белошвейки, и цветочницы Сюзон, и бравых «тити», этих парней простонародного Парижа, и старого аккордеониста Леона, который играл на танцульках улицы Ванв.

Этот ландшафт можем мы узнать и в декорациях картины Рене Клера «Сиреневые ворота» (в советском прокате «На окраине Парижа»), где он сам, Жорж Брассенс, единственный раз в жизни снялся в кино, сыграв роль некоего своего печального и трогательного *альтер эго* по прозвищу Артист, обитателя тех мест, неразлучного с гитарой, поющего для меломанов из маленького бедного бистро.

Многонаселенные, запечатлевшие десятки типажей и людских судеб, проникнутые горячим сочувствием к обездоленным, слабым, сбившимся с пути, песни Брассенса — «певца справедливости» — вместе с тем отнюдь не являются популистскими, натуралистическими или социальными в публицистическом смысле. Это — поэзия, лирика, раздумье.

«Песня — это маленький роман», — говорил сам Брассенс. В еще большей мере его песня — лирическое стихотворение, исповедь, где довлеет личность автора, великого Артиста.

По одной лишь «Песне для овернца», не говоря уже о «брассенсиаде» дисков и кассет, имеющейся и в советских библиотеках, и у множества любителей, живое воображение способно воссоздать и ландшафт его песни и его человеческий облик. Брассенса и вправду видишь, слушая. Звукозапись таинственно несет в себе, хранит отпечаток его исключительной личности, его *портрет*.

Да не покажется это мистикой. Подобный эффект «замещения» или «дополнения», разумеется, был давно известен и на звукозаписи, и на радио, и раньше — в искусствах, лишенных визуального ряда. Ведь в литературе проделывается соответствующая психологическая операция, когда описание приобретает трехмерность, облекается в плоть и кровь. Что уж говорить, если в нашем распоряжении — звучание, голос, музыка?! Здесь отсутствие зрительного ряда может быть не только недостатком, но и благом. Недаром Томас Манн сразу принял магию «абстрактного», «очищенного» мастерства певцов, лишенного, как он писал, «невзгод личной близости» и представленных лучшим, что у них есть: их голосом. Искусству присуще стремиться к гармонии, и потому, наверное, только лучше воочию не видеть, скажем, этой Джильды, которая в жизни является, увы! — пожилой и грузной дамой, но, к счастью, сохранившей порхающее свежее сопрано, которым наслаждается слушатель пластинки. Скольким прекрасным артистам радио и пластинки продлили творческую жизнь, скольких музыкантов, которые по тем или иным причинам страшились выходить к публике, буквально спасла студия звукозаписи. Достаточно вспомнить известный пример: великого пианиста Глена Гульда, который в последние годы своей жизни мог играть только в замкнутом пространстве, наедине с аппаратурой, страдая от присутствия зрителей.

Случай Жоржа Брассенса иной. Зрители и очевидцы его концертов, среди которых посчастливилось быть Окуджаве, Н. Кончаловской и некоторым другим советским туристам-писателям, отмечают необычность его поведения на эстраде, абсолютно индивидуальную манеру держаться перед публикой, которая, кстати (как свидетельствуют друзья Брассенса), всегда была для него одинаковой, будь то высоко престижный зал ТНП во Дворце Шайо, где он давал серию концертов с Жюльетт Греко, или аудитории спутников и предместий, провинциальных городов: контакта с «подлаживанием» Брассенс не признавал.

Существует, как известно, клише исполнителя «легкой музыки». Сложившееся на эпигонской эстраде, сначала живой, потом и телевизионной, оно перешло в литературу и было едва ли не легализовано музыковедами. Вот характерное определение: «Подобно тому, как профессиональное композиторское творчество неотделимо от оперно-симфонической культуры, так легкий жанр неразрывно связан с эстрадной традицией. Эстрадность привносит в него необходимый элемент „позолоченности“, лубочной яркости, наивной праздничности, вне которых игровой эффект был бы неокончательным… Все они представлены малыми формами», — пишет авторитетный специалист[65].

Облик Жоржа Брассенса, его искусство «малых форм» (а точнее — песни, в которой философская лирика сочетается с жизнеописанием и социально-психологическим анализом) — полный и даже демонстративный антипод приведенной характеристике. Последняя, впрочем, дает лишь формулу посредственности, в которую не укладывается не только такой мастер как Брассенс, но любые талантливые артисты эстрады. Что касается до него самого, то и путь его, и индивидуальность, и репертуар, и сценическое поведение — все *антиэстрадно*. Непривычность, невписываемость Брассенса в конформистскую, буржуазную панораму парижских кабаре, мюзик-холлов и кафе-концертов конца 40-начала 50-х и была причиной долгой его безвестности. Обитатель нищего закоулка в XIV округе, по рождению провинциал, вчерашний полуарестант, угнанный вместе с сотнями юных французов на принудительные работы в гитлеровскую Германию, Брассенс не знал дороги на песенный Монмартр. А попав туда по протекции шансонье Жака Грелло, провалился, и не где-нибудь, но в знаменитом старинном кабаре «Проворный кролик» («Lapin agile»). Бывалая публика «Кролика» все же не приняла широкоплечего, стеснительного парня, похожего на персонажей его странных песен.

Писатель Жан-Пьер Шаброль, один из биографов и друзей Брассенса, рассказывает: «Добрые советчики плакались: сбрей ты эти гадкие усы, почини зубы и потом улыбайся, улыбайся; присматривайся, как делают другие… Надо объявить песню и поклониться: в мюзик-холле есть свои правила… Двадцать лет спустя, когда Брассенса спросили, каков же все-таки рецепт его успеха, он ответил: „Мой рецепт в том, чтобы не иметь рецепта“»[66].

Таковой, однако, имелся: быть самим собой. Брассенс не сбрил усы, не надел фрака, не изменил репертуара. Он победил равнодушие и непонимание без поклонов и улыбок, никому не

уступив, с тем же серьезным и сумрачным видом, с теми же нелегкими, отвергнутыми песнями. Это была «Дурная репутация», словно бы эпиграф поэта к собственной судьбе, ироничная и горькая, с повторяющимся дробной скороговоркой рефреном: «Добрые люди не любят, чтоб кто-то ходил не их путем». Это были и пародийные, гротескные, не без яда и желчи в адрес его самодовольных и надутых соотечественников, забавные «истории в песнях», блистательные «Горилла» и «Славная Марго», а также изящные, лирические зарисовки — «Зонтик», «Охота на бабочек», «В лесу моего сердца», «Пенелопа» и другие.

Сегодня, конечно, да еще со стороны, нельзя было бы твердо решить, что же переломило невезение: упорство дебютанта или появление «доброй феи» в лице благородной, интеллигентной мадам Паташу, тонкой певицы, предложившей ему эстраду своего маленького мюзик-холла на Монмартре и самолично представившей после собственного концерта публике новую и, как она обещала, вскорости ярко засиявшую звезду песни. Милая Паташу тогда же представила своего протеже Канетти, видному деятелю индустрии музыки, который заинтересовался молодым певцом. Так была записана первая, еще на 78 оборотов, пластинка Брассенса, состоявшая из двух песен — «Гориллы» и «Охоты на бабочек». Шел 1952 год.

Это было время, когда внедрялся долгоиграющий диск. Выпущенный фирмой «Филипс» в 1954 году за № 6 325 009 первый «Жорж Брассенс» получил Гран-При и открыл серию из двенадцати неоднократно переиздаваемых и допечатываемых стереодисков, последний из которых был записан в 1976 году, — целая эпоха в истории грамзаписи и авторской песни.

Это одновременно и пора живых концертов Жоржа Брассенса, его певческой карьеры, длившейся более двадцати лет. Французские критики утверждают, что только ему и никому более удавалось по три месяца держать переполненным большой зал большого парижского мюзик-холла «Бобино», вновь и вновь возвращаться на его эстраду. Аудиторией Жоржа Брассенса фактически стали два поколения французов, причем такие разные, как спокойная публика «отцов» в конце 50-х и взрывные молодежные залы «детей» десять лет спустя.

Брассенсу удалось соединить высокую поэтическую традицию, искони считавшуюся достоянием образованной элиты, и демократическую массовую песню, доступную всем. Удалось преодолеть разрыв между «рафинированной публикой, которая любит литературу», и публикой «народной, которая любит песню», как говорил он сам, объединить публику Сорбонны и публику кафе-концертов. Удалось достичь такого синтеза, не

подлаживаясь ни к той, ни к другой. Идеалом контакта между поэтом и зрителем-слушателем оставались для него великий Шекспир и публика «Глобуса», где цвет духовной аристократии равно как и простолюдины елизаветинской эпохи, неграмотные и не посещавшие школу, одинаково сопереживали страданиям и страстям трагических героев и надрывали от хохота животы в комедии. Брассенс сумел приучить самую широкую и пеструю публику («она умнее, чем думают многие торговцы музыки», — говорил он) к своим сложным, многослойным, виртуозным песням, нелегким и для исполнения и для восприятия в силу своей смысловой нагрузки, ассоциативного богатства, метафорической насыщенности. Премия Французской академии за вклад в национальную поэзию (1967) и всенародная популярность песен, которые насвистывают грузчики в порту или матросы, — таково счастливое двуединство искусства Жоржа Брассенса.

Литературная преемственность Брассенса — этого «наследника труверов» (П. Мак-Орлан), Вийона, Ламартина, Гюго, Верлена, Поля Фора, непосредственно благословившего его на поэтический труд, — исследована у него на родине, где существует о нем обширная литература, а также и у нас, где в последние годы увеличился интерес к его личности и поэзии, которая переводится и публикуется[67]. Гораздо меньше внимания уделено собственно песне, песенному источнику. Между тем, наследие Жоржа Брассенса — это песня, и прежде всего именно *песня в записи,* его поэтическая, авторская песня, зафиксированная с помощью диска и кассеты. Прежде чем остановиться на этом пока еще недостаточно изученном, принципиально новом явлении культуры XX века, заметим, что песня вообще и особенно песня транслированная, «механическая» во многом сформировала творческий облик Жоржа Брассенса, как бы переливаясь в песню живую, поющуюся, возвращаясь снова в запись.

В своей книге Ги Эрисман рассказывает такой эпизод: шел разговор об обезличивании нашей эпохи, об урбанизме… «Сегодня широкая публика, по-видимому, разучилась петь. У какой молоденькой девушки не было тогда своей тетради? Брассенс вынул из книжного шкафа выцветшую от времени тетрадку с надписью: „Это тетрадь матушки Брассенс“… Строфы были тщательно и ровно переписаны… Это вызвало у всех нас приступ печали…»[68] И еще о том же: «Люди уже больше не поют, они слушают. Народ утерял свою творческую силу в области, которая раньше целиком ему принадлежала… Постепенно исчезли живописные уличные оркестры (аккордеон, корнет-а-

пистон, барабан…) и певцы, продававшие своим слушателям ноты песенок, которые они исполняли. Теперь уже больше не покупают эти маленькие листовки (музыкальная строчка для голоса, а иногда для голоса и фортепиано), а просто ставят пластинку, на которой раз навсегда зафиксирована мелодия — в одном и том же исполнении. Никто не поет, все только слушают»[69].

Ностальгия Эрисмана так понятна, так человечна! Как не грустить об этих смешных парижских оркестриках, всемирно прославленных Рене Клером и облетевшей планету песенкой «Под крышами Парижа»? Это такая же грусть, как по трубочисту, по извозчику, красивому и важному, чей силуэт плыл мимо домов на московских улицах (мы это тоже видели уже только в кино), а по углам тротуаров стояли каменные тумбы, чтобы лошади не сходили с мостовой… Милого и наивного прошлого нам всегда жаль, но приходится трезво смотреть в глаза правде. Правда же не совсем такова, какой рисуется она справедливо опечаленному автору «Французской песни». Вот почему любопытно вернуться с «матушкой Брассенс» в детство поэта, в 1920–30-е годы, в южный город Сет на берегу синего Лионского залива.

Молоденькая Эльвира Дагроза, наполовину неаполитанка, действительно обожала песню, учила понравившиеся ей слова песен, переписывая их в большую тетрадь, играла на мандолине и пела, пела, пела. Продолжала петь, овдовев в мировую войну и заново выйдя замуж за Луи Брассенса, каменщика, владельца небольшой мастерской. Она пела, приготавливая пищу, убирая дом, стирая. «С четырех до пяти лет я постоянно слышал пение, купался в песнях», — вспоминает Жорж Брассенс. Пели вокруг все: и отец, «исполнявший» в кругу семьи шлягеры тех лет («нам это нравилось», — признавался сын), и дедушка, когда пытался разводить на сухой земле Сета розы в саду и мурлыкал арии из опер и оперетт, и старшая сестра, невеста, следившая за песенной модой. «Когда же приходила такая сенсационная новинка, как „Все хорошо, прекрасная маркиза“, мы принимались петь все вшестером, вся семья Брассенсов!»[70]

Вот она, эра граммофона, эра массовых коммуникаций! В солнечном Сете, увлеченно раздувая щеки, распевает «Маркизу» мальчонка Жорж Брассенс, а на московских ледяных катках из репродукторов несется та же бессмертно неунывающая «Маркиза» в исполнении Леонида Утесова, и ее, возможно, слушают те мальчишки, которым будет суждено как-то повернуть судьбы песни нашей, советской…

Граммофон и радио, эти «механизмы» и, согласно Эрисману, распространители пассивного слушания вместо активного пения, на самом деле были не только губителями, но и пропагандистами

песни в народе. Об этом-то и свидетельствует биография Брассенса.

«Я пел песни, услышанные от матери и сестры, они пели, пел и я. Но еще был фонограф, и это было очень важно для семьи. Мои родители получили его в подарок на свадьбу вместе с дисками песен. Там имелись и „Время вишен“, „Добрый вечер, Мими“, „Мадлон“… Родители покупали диски, покупала их сестра, и я вскоре тоже начал покупать, как и все, кто вращался вокруг фонографа… Соседи и товарищи тоже их имели. Это была мода 1920-х. Называлось это „граммофон“. Понравившуюся мне песню я начинал петь дома, и мать говорила: „Что это? Это хорошо, ты должен меня этому научить!“ Я возвращался к дружку списать слова, или он мне одалживал диск. Мать учила песни быстро, она была поистине борец за песню… После 1930-го радио заняло в жизни большое место. Помнишь первые приемники, большие, деревянные, какое семейное событие! И еще у нас было кино. Первое, что запало мне в душу, кроме того что я слышал у себя дома, это звуковое кино между 1930-м и 1936-м. Киноартисты тогда пели. Любимыми песнями становились песенки из фильмов, те, которые пели Анри Гара, Лилиан Харвей, Жан Мюра в „Капитане Крадоке“, где звучали „Когда бродит бриз“ и особенно „Парни-моряки“. Мне было девять лет, когда сестра повела меня в кино. Вернувшись домой, я отплатил матери за выученные с ее голоса песни: пока она готовила обед, я обучил ее экранной новинке, выстукивая ритм по столу: ля-ля, ля-ля, ля-ля… У меня тогда был единственный критерий: волнение. Если музыка давала мне это волнение, я получал песню, принимал ее, она становилась моей. И почти все песни между 1930 и 1940 годами, от моих девяти до моих девятнадцати лет, что-то значили для меня в музыкальном отношении. Я был жадным! Любая музыка становилась праздником»[71].

Брассенс признается, что эту свою преданность песне 30-х годов он перенес впоследствии в коллекционирование старых дисков. Именно они, простодушные, отнюдь не гениальные и не всегда лучшего вкуса, «чувствительные» шлягеры граммофона и раннего музыкального фильма дают ему, как он говорит, «некую душевную вибрацию, что-то оживляющее, что невозможно объяснить, удовольствие, которое, как кажется, поднимается из такой чувствительности… Да, я очень эклектичен, — продолжает Брассенс, — что не перестает удивлять людей, которые меня любят, если я заявляю, что мне нравится та или иная ходовая песня сегодняшней или вчерашней моды; кажется, что это вовсе не совпадает с моими вкусами, но дело попросту в той самой дрожи, которую я ощущаю, слушая такую музыку».

Как интересны эти признания! Изысканный, «интеллектуальный», «элитарный» Жорж Брассенс, призер Академии и — «Рамона», «Валентина», «Хмель», эта массовая продукция 30-х! Безупречного вкуса творения, «песни-романы», «антипесни» Брассенса — и какие-то попевки, шлягеры пошловатых Жана Траншана, Мисраки, Рея Вентуры, которых, как сообщает автор, он продолжал привечать, и уже познакомившись с песнями высоких артистов Шарля Трене и Мирей, непосредственных своих предшественников! Перед нами пример удивительного «возвышения», преображения массовой продукции в подлинное искусство. Из крутящихся дисков с памятной собачкой «Колумбии» на наклейке-кружочке, из песенок, распевавшихся на экране героями первых музыкальных лент à la малопочтенная венская оперетта, из трещащих радиоприемников предвоенных лет, из потока того, что мы презрительно называем «масскультом», может, оказывается, вырасти самое серьезное, высокое, можно сказать, даже академическое художество, истинный цветок поэзии, «голубой цветок» красоты[72].

На вопросы интервьюеров, что для него является первичным, слова или мелодия, текст или музыка, с чего у него начинается сочинение песни, Брассенс всегда отвечал: мелодия, музыка.

И хронологически было так, ибо первую свою песню (как сообщает Андре Ларю, биограф) он сочинил в 1938 году в Сете. Это была «Королева бала» (речь шла о бале сельском, простонародном), слова к которой Брассенс написал потом, во время войны, в Германии. Аналогично: как мелодии, как «темы» или «названия» родились некоторые другие ранние произведения (например, «Время свиданий»), слова их автор долго переделывал и менял.

Песня, мелодическая стихия французской шансон, как народной, традиционной, так и «массовой», радио-песни и кино-песни, — такова основа, грунт неповторимой, в самом точном смысле авторской, поэтической песни Жоржа Брассенса. Вероятно, именно эта глубинная, эмоциональная, «чувствительная» подпочва, это волнение, эта, как он выражается, «дрожь», необходимая ему в песнях чужих, где он слушатель или реципиент, — все это, сконцентрированное в песнях его собственных, передается, заражая слушателя. Зачастую «книжные», изобилующие мифологическими, культурными отсылками и скрытыми цитациями, сочетающие простонародные галльские вольности, шутки (вплоть до почти непечатных, но широкоупотребимых в жизни слов — что, разумеется, шокировало блюстителей буржуазных приличий), уличный жаргон и — изысканные, редкие поэтические образы, метафоры,

архаизмы, сложные ритмы александрийского стиха или старинные формы и конструкции баллад, сонетов, комплент — песни Жоржа Брассенса всегда мелодичны, как правило — красивы. На грунт мелодии, на эмоциональную подоснову легли стихи богатой тематики, глубоких и горьких раздумий поэта о своем трагическом времени, о человеческом существовании. Песня сложилась такой, какой через годы прозвучит она с эстрады и выйдет на диски, вобрав в себя опыт жизни, судьбу поэта. И военное унижение, оккупацию Парижа, отбытие трудовой повинности в деревне Басдорф под Берлином. И годы, проведенные после войны среди парижской богемы, в нищем обиталище тупика Флоримон, среди одних лишь книг, в библиотеках, на улицах, где накапливались жизненные наблюдения, — годы огромной внутренней работы, школы, возникновения того самого явления, которое французская критика сразу же назвала «феноменом Брассенса», то есть всенародного национального успеха певца на всех уровнях образования и культуры.

Распроданный в течение одного месяца в количестве 300 тысяч экземпляров очередной долгоиграющий диск «Филипса» (1956) перекрыл количество слушателей Брассенса, собиравшихся во всех самых больших живых его аудиториях.

Кажется, последнее сопоставление (живой зал — тираж механической записи) почти уже не работает по причине своей заштампованности и общеизвестности. Однако случай Брассенса, может быть, особый (хотя, пожалуй, каждый случай особый по-своему, и каждому следует удивляться, отбрасывая привычку). Брассенс не любил гастролей, ездил неохотно, заграничных турне вообще не признавал. Значит мы, его современники, обитающие в других странах, попросту не услышали бы его никогда, как и люди будущих поколений. Остался бы он легендой, наподобие какого-нибудь трубадура Жоффруа Рюделя давних веков, если бы уникальное его искусство не было распечатано многотысячными тиражами пластинок и кассет. Оставив снобам удовольствие сокрушаться, что это уже совсем не тот Брассенс из «Бобино» или «Альгамбры», а «причесанный», «подправленный», «на распродаже», «сольди» и прочее, лучше еще раз удивимся чуду победы над беспощадным временем, грозящим забвением всему, что жило на земле, и над враждебным, разделяющим людей пространством.

Но дело не только в сохранении, в консервации. Ведь дискография Жоржа Брассенса, основной фонд которой — двенадцать больших дисков, а также и соответствующие дискам кассеты фирмы «Филипс», — ведь это, по сути, совершенно новый

вид собрания сочинений. Это — новый тип издания, наиболее адекватно и максимально полно представляющий творчество «поэта-композитора-исполнителя».

Этой подлинности не могут достичь ни опубликованные и переиздаваемые тексты стихов Брассенса, ни даже альбом, выпущенный к двадцатилетию его концертов, названный «Стихотворения и песни» и содержащий тексты и музыку ста двадцати одной записанной им песни. Характерно, кстати, что само наследие Брассенса определяется именно записанными произведениями. В этом тоже видится знак утверждения звукозаписи как самостоятельного художественного фонда, уже имеющего свою собственную, а не только репродуктивную эстетическую ценность.

Данный факт начинает осознаваться самыми серьезными людьми. Известный французский филолог Альфонс Боннафе, автор нескольких исследований о Брассенсе, а ранее — его преподаватель литературы в коллеже Поль Валери в Сете, представляя творчество поэта в серии «Современные поэты», пишет: «Такой лиризм (в самом точном значении термина) счастливо нашел в нашу эпоху надлежащего слугу, всегда готовое и надежное средство транспортировки: диск. Это диск изменит то положение вещей, при котором стихотворение приходится читать или слушать без музыки… Среди наслаждений, наиболее полно предлагаемых искусством, следует числить стихи Брассенса, спетые им самим. Диск, который их способен сберечь, оказывает искусству неоценимую услугу»[73].

Действительно, ведь сколь высоко ни ставить эти стихи как собственно поэзию, лишенные музыки, они теряют половину эмоционального воздействия. Пользуясь определением Аристотеля, — теряют «главнейшее из услаждений», музыку, становятся «лысыми». Читатель не слышит ни голоса, ни виртуозной гитары Брассенса, музыкального аккомпанемента, не только эмоционально насыщающего, но подчас раскрывающего смысл произведения.

Особенно это видно в переводах стихов Брассенса на русский язык. Беда таковых, по-видимому, в том, что они переводятся именно как самостоятельные поэтические тексты, без музыкального плана. Пример: стихотворение, названное переводчиком «Имею честь не предлагать себя в супруги»[74]. Это «La non-demande en marriage» (буквально: «не-предложение», «не-просьба руки»), одно из наиболее лирических, открыто-нежных стихов мужественного и сдержанного Брассенса, признание в любви женщине бесконечно дорогой, «вечной невесте», «даме постоянных дум». Не говоря уж о неловком «предлагать себя в

супруги» вместо «просить твоей руки» (как в оригинале), перед читателями в лучшем случае ироническая отповедь некой особе, судя по всему раздражающей автора и надоедающей ему притязаниями на законный брак. На пластинке же голосу певца, полному нежности и заботы, вторит самостоятельная мелодия контрабаса Пьера Никола[75], настолько красивая, что, кажется, лишь слишком низкий тембр инструмента спасает ее от сентиментальности и удерживает на грани брассенсова мужества. Бас — словно бы голос сердца, навеки преданного и потому-то страшащегося, чтобы поэзия и высота любви не померкли в прозе быта.

Без музыки не понять до конца и нескольких «Завещаний» Брассенса, полных, по вийоновской традиции, галльских шуток, гротесков, юмора, но лишь в контексте мелодии, сопровождения и голоса раскрывающихся в своем философском смысле, в своем прозрачном, утреннем, солнечном сиянии, как и самое знаменитое из них: «Supplique pour être enterré à la plage de Sète» (букв.: «Прошение быть похороненным на пляже в Сете»).

Итак, именно дискография, собрание пластинок позволяет наиболее глубоко понять и с помощью вслушивания, изучения проникнуть в сложную структуру поэтической авторской песни. И — конечно — просто получать эстетическое удовольствие. Отчего же все-таки пришла, вернулась к людям эта забытая поэзия-пение?

«Евтерпа, по всей видимости, не предполагала, что утвержденное ею однажды божественное сочетание слов и струн начнет распадаться, почти погибнет, но возродится вновь именно в нашем электрическом, жестоком и расчетливом веке, обретет новый смысл и власть над людскими душами.

Слова и струны, разъединенные было, соединились. Слова и струны — если иметь в виду высокую поэзию и музыку, сопровождающую ее, извлеченную самим поэтом из слова.

Возродился жанр — предмет споров и вдохновенных размышлений. Вполне вероятно, что возник-то он из тревог наших дней, из нашей острой потребности оглянуться на самих себя, задуматься над своим предназначением», — этими словами-раздумьем о песне Булат Окуджава предварил упоминавшуюся выше подборку стихов Жоржа Брассенса в русском переводе. Но это и о себе.

Почему вдруг он начал петь, что было сначала: стихи или мелодия песни? Как родились, как рождаются сегодня его собственные песни, тоже, подобно песням Брассенса для Франции, имевшие немалое духовное значение для нас и не теряющие этого значения уже четверть века?

На эти вопросы, которыми традиционно осаждают писателя Булата Окуджаву журналисты, тот отвечал категорично: стихи. Слово безоговорочно первенствует. Мелодия — вторична. Почему начал петь, затрудняется объяснить. Певцом себя, конечно, не считает. Видимо, была такая потребность в воздухе…

Автору этих строк Булат Шалвович в ответ на настойчивые допрашивания рассказал:

«Я пишу стихи. Некоторые иногда мне вдруг хочется напевать. Почему именно эти, а не другие, понять не могу до сих пор. Мне хочется напевать, тогда я придумываю мелодию, вот и все. Иногда эта мелодия появляется через десять лет, иногда через три минуты… Помню, что в 1954–55 годах я очень увлекался фольклором, мне нравилась фольклорная ритмика. Возникало желание не просто читать, а выпевать. Есть такая русская песня: „За морем синичка не пышно жила, пиво варивала…“ Мне нравилось это читать, напевая. Я даже стихи начал писать, стилизуя их под русский фольклор. Я написал военные стихи, которые так и не поются, в подражание:

Год сорок первый, зябкий туман,
Последние отряды уходят в Тамань.
А ему подписан пулей приговор,
Он лежит у кромки, у береговой,
Ногами в песок, к волне головой…

Так, видимо, из подражания это возникло, постепенно. Потому что примеров не было. Вертинский был слишком далек и чужд мне тогда.

Когда-то в студенческие годы выучился трем аккордам на гитаре. Я их помнил. И вот сидели мы как-то дома. По-моему, был Евтушенко, совсем юный, Белла Ахмадулина, кажется, была. Как это обычно бывает, началось чтение стихов. Я только что приехал из Калуги, очень смущался перед московскими поэтами. В доме оказалась гитара (дом был чужой, я его снимал). И в каком-то азарте я взял ее и стал, бренча, напевать, просто чтобы развлечь сидящих, — не было ни магнитофона, ни патефона. Напевать я стал свое шуточное стихотворение о Ваньке Морозове; гостям понравилось, они заставили меня спеть еще раз, мне и самому понравилось, а когда они ушли, я стал, кряхтя, с помощью тех же аккордов, пытаться напеть еще одно свое стихотворение.

Вот так и пошло. Потом появилось пять песенок, и близкий круг людей их узнал, а спустя некоторое время их было уже десять, и их уже переписывали на магнитофоны.

Меня стали приглашать неизвестные мне люди в московские

дома. Работал я тогда в „Литературной газете“. Помню, звонили мне по телефону, и какой-нибудь милый голос говорил: „Не сможете ли вы приехать к нам домой и попеть ваши песни?“ — „С удовольствием!“ — отвечал я, записывал адрес, брал эту злополучную гитару и ехал после работы по указанному адресу.

Там обязательно бывал магнитофон, я пел свои десять песен, магнитофон работал, все переписывалось. Вот так постепенно, но стремительно и бурно, стало это все разрастаться. Теперь я знаю семь аккордов на гитаре — за двадцать семь лет…»[76]

Рассказ этот, наверное, не менее интересен и поучителен, чем рассказ Жоржа Брассенса. Неважно, что вместе со своей синичкой Окуджава «поджигал» синее море с противоположной стороны, со стороны, так сказать, текста, нежели влюбленный в песню юный житель прибрежного французского города Сет. Существенны здесь не капризы и версии возрождающегося жанра, детища Евтерпы, затерявшейся в тумане тысячелетий. Существенно это явно и синхронно обнаружившееся тяготение к синтезу, встречное движение к центру — поэтической песне. И признание поэта в том, что вдруг он почувствовал в себе тяготение к фольклорной ритмике, к сказовой и напевной интонации песни о синичке, — оно тоже не случайно. Если поэт Булат Окуджава и склонен анализировать подобную спонтанную потребность («просто она носилась в воздухе»), внезапно возникшую и у него, и у многих вокруг, то Окуджава — филолог, историк литературы, наверное, поставил ее, эту потребность, в определенный исторический и психологический ряд. Конечно, сама она и вправду от Евтерпы, она спряталась на долгие века, напоминая о себе отдельными вспышками или, скажем, таким атавизмом, как напевное, «с подвыванием» чтение поэтами собственных стихов. Осмеянное на эстраде и на подмостках, это «завывающее» чтение на самом деле есть память, глубинная память подсознания об «Орфее с лирой в руках», о временах мусического синкретизма. Видимо, здесь есть принципиальная грань между чтением своих и чужих стихов: актер, читающий стихи с напевом, всегда смешон, фиглярствует, а поэт, так сказать, смешон нам ошибочно, будучи на самом-то деле естественным[77].

Когда поэзия осталась без музыки, а «слова и струны разъединились», стих вобрал музыку в себя, как бы аккумулировал музыку в слове. Стихотворение в этом смысле несет в себе самом песню. Музыка же, вернувшись к стиху, отбирает у него часть нагрузки, допускает, чтобы стих был чуть «реже» или «жиже». Как, скажем, текст пьесы должен быть несколько легче, «разреженнее», чем текст стихов или прозы, дабы было что делать театру, актеру и режиссеру. Пьесы, где

текст подобен настойке или экстракту, как правило, несценичны, слишком хороши, сколь это ни парадоксально. Нужно чуть «облегчить» текст «Ревизора» или комедий Сухово-Кобылина, чтобы получились спектакли, которые говорят, по выражению К. С. Станиславского, «глазу, а не уху».

И здесь, видимо, сказывается закон сохранения веществ в искусстве. Когда поэзия автономизировалась от музыки, стих принял в себя мелодию, а сейчас он ее возвращал. Вот что стояло за переживаниями Булата Окуджавы, сотрудника «Литературной газеты», почему-то вдруг пожелавшего «напевать» и запевшего свои стихи.

Рождение авторской песни Булата Окуджавы было неотрывно от общего подъема молодой советской поэзии, от публичных вечеров и стихийных, самодеятельных чтений у памятников поэтам. Это время Политехнического 60-х годов, больших аудиторий, вдруг собравших толпы любителей поэзии. Именно тогда рядом с гипнотизирующим зал Евгением Евтушенко, этим прирожденным поэтом-чтецом-трибуном, рядом с Беллой Ахмадулиной, чей голосок звенел предельным тремоло волнения, рядом с эпатирующим Андреем Вознесенским появилась на тех же подмостках чуть сутуловатая фигура человека с гитарой, неброского, подчеркнуто «домашнего», словно бы насильно возведенного на эти подмостки, под слепящие прожектора и сотни, тысячи любопытных глаз. Перед выступлением Булата Окуджавы невольно затихал в зале шум, смолкали шепоток и кашель, и вступал задушевный, совершенно не «певческий» и, уж конечно, не эстрадный тенор…

Несколько вечеров в Политехническом и Окуджаву, исполняющего «Надежды маленький оркестрик», Марлен Хуциев снимал для «Заставы Ильича». В законченный фильм («Мне двадцать лет») вошел только маленький кусок этих незабываемых кадров, но вечера, снятые Маргаритой Пилихиной, сохранились на пленке и несомненно еще увидят свет — бесценные свидетельства времени, промелькнувшего и ушедшего, невозвратимого, как и вся атмосфера съемок картины «Застава Ильича».

Но рядом с этим Булатом Окуджавой, который так или иначе вышел на публичную эстраду и на ней навсегда утвердился, существовал «другой», камерный, комнатный, тот, который ходил петь «по звонкам» в скромных интеллигентных московских домах. Эта аудитория (к ней Окуджава не скрывает теплой признательности) не только приняла и поддержала возрожденный жанр, но горячо полюбила и пригрела его самого. Она записала песни Булата Окуджавы, сделала записи художественной

реальностью, послала их в мир, дальше, к соседям, в общежития, в другие города.

Так начинается параллельное бытие песни: живое, если в наших условиях и не концертное (как у французских шансонье с их сольными вечерами, залами, кабаре, клубами), то все-таки эстрадное — с одной стороны, и жизнь песни в записи — с другой. Запись питалась «домашним концертированием», пением бардов, менестрелей, «наших шансонье», как любовно и шутливо стали называть тех, кого Ги Эрисман, вероятно, назвал бы «поэтами-композиторами-исполнителями» по-русски, по-советски.

В это время многим хотелось петь, но очень многим — слушать непривычные, действительно необходимые как воздух, самодеятельные и зачастую неумелые песни. Собственно говоря, барды имелись уже почти в каждой компании. Они пели песни старинные, про Парашу Жемчугову, цыганские, «Только пыль-пыль-пыль от шагающих сапог», «Бригантину», «Прасковью», студенческие, где, как правило, новые «локальные» и местные слова ложились на общеизвестные напевы, песни походные, какие-нибудь там «Так вспомним же завалы Ляжного»… Репертуара явно не хватало.

К тому времени произошла некая пересменка и в музыкальном быту компаний, столь типичных для наших городов «посиделок». Смена — гитара вместо рояля. Те, кто умели «таперить» на фортепьяно, должны были потесниться перед новоявленными гитаристами. Гитара становилась первой скрипкой времени. С нее смыли былое клеймо мещанства («ах, у них в доме на стене висит гитара с красным бантом, ай-ай-ай!»); мобильная, походная, верная, она казалась продолжением руки новоявленного композитора и музыканта, менестреля.

Главное же, что в домах появились магнитофоны. Рождение и расцвет поэтической песни непосредственно связаны с эпохой внедрения благословенной системы «Яуза» в наш быт. Возникала возможность составлять свою фонотеку — как это было важно в ту пору, когда фактически не было ни долгоиграющих пластинок, ни даже фирмы «Мелодия», и в деле грамзаписи царил полный хаос.

Тогда-то самодеятельные гитаристы-барды вместе со своими собственными сочинениями стали исполнять в кругу друзей где-то счастливо услышанные ими песни Окуджавы, «странной» Новеллы Матвеевой — романтические, похожие то ли на пиратские, то ли на гумилевские стихи.

Тогда-то мне посчастливилось услышать впервые и самого Булата Окуджаву. То впечатление незабываемо.

Разговоры об этом необыкновенном грузине из

«Литературки» вокруг меня шли нескончаемо, потому что в этой газете работал и мой родной брат Андрей Зоркий, и мой близкий друг Юрий Ханютин, да и я сама уже писала там понемножку рецензии на фильмы и спектакли. Ханютин, страстно увлекавшийся техникой записи и проигрывания, в ту пору (что было редко) каким-то чудом приобрел магнитофон «Грюндиг» и, буквально влюбленный в песни своего коллеги, одним из первых сумел сделать запись тех самых «десяти», о которых с теплотой и усмешкой рассказывает Булат Шалвович и с которыми он тогда выступал в московских квартирах.

В типичной тогдашней коммуналке в Южинском переулке собралось несколько человек, чтобы прослушать запись, которой невероятно гордился хозяин. Включили магнитофон, побежала лента… Тихий, спокойный тенорок, как мне показалось, «без выражения» запел нечто никогда нами не слыханное…

Он пел о *наших* дворах, о нашей родной улице, об Арбате, где родились и выросли все мы. О нашем метро он пел и о наших арбатских переулках. О тех, кто не вернулся с войны, и о тех, кому вернуться довелось. Словом, он пел о нас, о нашем поколении так, как не пел до него никто. И нам казалось, что это поем мы сами, что он подслушал *мои* слова, слова подруги, слова одноклассника, погибшего на Первом Украинском фронте.

Наверное, большое счастье и творческая удача выразить самые сокровенные и личные чувства многих. Думаю, что именно «непрофессионализм» исполнения, в полном смысле авторство песни — вот что покоряло! Сами «недостатки» с точки зрения общепринятого, знакомого шли на пользу. Об этом хорошо сказал Евгений Евтушенко: «Окуджава оказался в странном положении: некоторые говорили, что он плохой певец, некоторые — что он плохой композитор. Но жизнь песни развивалась независящим от этих мнений образом…»

Действительно, прекрасные и горячо любимые всеми «Соловьи», «Синий платочек», «Темная ночь» и другие пелись, помнились, но они исполнялись великолепными мастерами, виртуозами своего дела: хором имени Александрова, Клавдией Шульженко, Марком Бернесом. А здесь пленяла именно самодеятельность, лестная (пусть, разумеется, и обманчивая) возможность отождествления себя с поэтом, которую усиливала и подкрепляла «анонимность» магнитофона.

И еще: дорогие, овеянные воспоминаниями песни военных лет, которым, как показало время, суждена была долгая жизнь, принадлежали прошедшей войне. Песни Булата Окуджавы о войне — «Ленька Королев», «До свидания, мальчики», «Вы слышите: грохочут сапоги» и другие — при всей их

прочувствованности фронтовиком, солдатом, прежде всего песни *послевоенные,* песни живой, словно незаживающая рана, памяти о войне, о пережитом, о погибших. При всей светлой печали, составлявшей лад песни, в ней звучал голос надежды, вера в близкое счастье. Недаром сразу полюбилась и стала особо популярной фраза одного из рефренов: «Надежды маленький оркестрик под управлением любви».

Свидетельствую: впечатление от доморощенных и неумелых записей первых магнитофонных лент было не меньшим, чем от «живых» выступлений поэта. Мне неоднократно приходилось на себе самой проверять действие механической записи — кустарных пленок на дребезжащих старых магнитофонах, наконец — первого «официального» монодиска, составленного Л. А. Шиловым, подлинным энтузиастом-собирателем песен Окуджавы, потом второго, уже роскошного стереодиска «Мелодии», великолепного качества дисков, записанных во Франции, Швеции, Италии. Я — поклонница Булата Окуджавы в домашнем слушании, в филофонии, в СМК. Не принадлежа к числу тех людей, которым доверяет он слушание своих новых песен, всегда столь нетерпеливо ожидаемых, я очень дорожу, так сказать, «эффектом Ганса Касторпа», то есть возможностью вслушивания, контакта с его песней, как с книгой.

По моему желанию — только переверни пластинку, только верни назад иглу, только переверни или отмотай пленку — Окуджава поет мне столько, сколько я хочу, и никогда не устает. Его «живые» выступления мне пришлось слушать раз пять, а дома «собрание его сочинений», пусть пока еще неровное по качеству записи, я перечитываю постоянно.

И восхищаюсь той «поэтической влагой», которой полна его песня и которую К. И. Чуковский справедливо считал признаком истинной поэзии, находя ее, скажем, в стихах А. А. Блока. Как немногим из наших современников, Окуджаве *именно в песне* удается чутко выразить доминирующее лирическое настроение десятилетий. Вот почему ему, как Жоржу Брассенсу во Франции, удалось покорить не одно, *свое,* поколение, но и поколение наших детей, аудиторию конца 70-начала 80-х.

Войдя в жизнь как поэт надежды и счастливых предчувствий, романтик, светлый лирик, Булат Окуджава с годами не впал ни в скептицизм, ни в конформизм, ни в менторство. Он сохранил юношескую свежесть восприятия мира, способность утреннего видения. В отличие от стереоскопических, объемных картин, возникающих в песнях Жоржа Брассенса, картины и образы Булата Окуджавы импрессионистичны, напоминают блики или кадры, высвеченные лучом поэзии. Чуть размытые, словно бы

сознательно взятые без фокуса и вдруг обретающие четкость миража. Вот словно бы из сна возникает батальное полотно пушкинских времен. Из сумерек, из голоса флейты, из мерного цоканья копыт проступают очертания, фигуры, кони, люди: император в голубом кафтане, генералы свиты, блистательные флигель-адъютанты и «белая кобыла с карими глазами, с челкой вороною, красная попона»… Краски насыщаются, пластика становится стереоскопической, громче нервный голос флейты. Но слабеют звуки, угасают краски, картина уходит в ночь, съедается тьмой. Поэтическая многозначность, таинственность этой живописи завораживает, а порой обретает удивительную реальность осуществления заветной мечты: «…У самых Никитских ворот извозчик стоит, Александр Сергеич прогуливается…»

И Пушкин в сегодняшней нашей Москве, и Моцарт с его маленькой скрипкой в руках, и какой-то неведомый король из сказки, собирающийся в поход, получив в дорогу от королевы мешок собственноручно насушенных ею сухарей, — все это образы неповторимой поэтической страны Булата Окуджавы, не имеющей аналогии в творчестве других поэтов — ни его ровесников, ни старших современников.

Наиболее ясен и четок ландшафт этой поэтической страны, просматривающийся на двух долгоиграющих дисках, изданных фирмой «Мелодия». Это своего рода песенные сборники, где обнаруживается определенная целостность, хотя и не доведенная до завершения, возможного в будущем, на следующих пластинках.

Первая монопластинка с талантливым эссе Евгения Евтушенко на конверте содержит наиболее известные, прославленные песни. Ее кольцуют две песни «арбатского цикла»: «Ты течешь как река, странное название…» — начало, «Арбатский романс» — финал второй стороны пластинки. Сознательное соединение песен современных, о нашем сегодняшнем житье-бытье, и исторических, чьим материалом становится русский XIX век, гражданская война, война Отечественная, обусловлено замыслом. Не нужно обладать особым зрением, чтобы заметить единство, скажем, исторического романа Окуджавы «Путешествие дилетантов» и песни «Союз друзей», романа «Свидание с Бонапартом» и песни «Наша жизнь — не игра».

Но и «собственно современные» песни никак нельзя считать только зарисовками с натуры, «фотографиями». Это хорошо заметно в собрании песен второго диска, стерео, выпуска 1980 года, где несколько номеров дают нам представление о гротескных, смещенных и вместе овеянных юмором, добродушной

усмешкой картинках дня. Вот странный, фантасмагорический и чуть зловещий заезжий трубач в гостинице районной. Вот бедолага «дежурный по апрелю», у которого сквозь жалобы, обращенные к маме, слышится радостный голос надежды и весны. А вот на фоне памятника Пушкину в Москве фотографируется целое семейство приезжих. Смешно? Глупо? На фоне Пушкина!.. И птичка вылетает?.. Но вслушайтесь в мелодию. В текст. Из обыденного факта, из абсурда рождается совсем другое обобщение: «Пусть жизнь короткая проносится и тает», но мы теперь навеки братья — благодаря Пушкину. «Для тех, кто понимает», как поет Окуджава, здесь множество смыслов, и понимать их можно по-разному.

Проза, стихи и песни Булата Окуджавы — это действительно лишь разные выражения одного и того же авторского мира, рассказы о своем времени и о себе — то в поэтической прямой речи, то в одеждах исторического маскарада, пышного празднества эпох. Но песне — посланнице автора — удалось раньше всего добиться отклика в сердцах миллионов, в том числе и благодаря музыке, музыкальной изюминке, которая всегда содержится в песне Окуджавы. Недаром сам Д. Д. Шостакович говорил, что стихи этого поэта родились вместе с музыкой. И именно звукозапись — сначала магнитофонные ленты, потом грампластинка — предоставила авторской поэтической песне наилучшую и самую надежную форму художественного существования.

ДОПОЛНЕНИЯ

Андрей Зоркий

Галина Долматовская
«Шестидесятые» — навсегда

Галина Евгеньевна Долматовская — кинорежиссер, доктор искусствоведения, профессор.

Буйно-курчавая голова, за ухо заткнут карандаш, запутавшись в темно-русых кудрях. В уголке пухлых, четко очерченных губ попыхивает сигаретка, в руках букет из газетных «полос». Человек называется «свежая голова», ему предстоит до утра вылавливать ошибки текущего номера.

Андрей Зоркий шагнул в мою жизнь из коридоров «Литгазеты» на Цветном бульваре в первые дни 1962 года. Он был поначалу главной составляющей того счастливого времени, псевдонимом которого стало слово «шестидесятничество». Он работал в отделе искусства, я — в отделе внутренней жизни. Казалось, он знал весь этот удивительный мир авторов знаменитой «Литературки», который мне лишь предстояло освоить, и приобщил меня к нему со свойственной всем Зорким щедростью (как потом выяснилось — фамильная черта). Благодаря Андрею как-то незаметно местоимение «вы» так и не возникло в моем общении со многими объектами студенческого восхищения. Булат Окуджава иногда проводил нас — и зеленых, и зрелых литгазетовцев (возрастное деление здесь почти не ощущалось) — на вечера в Политехнический. Издательские дачи в Шереметьевке тоже обуютили восходящую славу отечественной словесности — того же Окуджаву, Войновича, а «нешереметьевские» жители прочно оккупировали под гостевые набеги тесные комнатки уже тогда многочисленного семейства Зорких.

Андрей сразу озаботился моим просвещением. «Книжки тебе нужно почитать», — говорил он безо всякого вступления, клал на стол пачку папиросной бумаги с бледными буквами, видимо, пятого экземпляра машинописи, запирал меня в редакционном кабинетике. «Позвони, когда прочтешь». После звонка я получала новую порцию папиросных листков. Мы не задумывались и не обсуждали, чем могла обернуться наша тяга к самообразованию, просто читали взахлеб и вперемежку — папиросные листки уже тогда уравняли Солженицына с не дошедшей к нам официальным путем классикой.

Ночные дежурства запомнились отчаянными спорами, возникавшими в едком дыму «Примы», «Астры» или, помягче, «Дуката» на почве хлынувшего на нас потока литературы, еще недавно сокрытой цензурой, или стихотворными ристалищами, куда Андрей иногда вплетал свои лихие экспромты на манер баллад.

Территория газетного журналистского бытия не ограничивалась подкопченными от курева стенами «Литературки». Весьма скромные зарплаты позволяли однако обедать в соседних заведениях: это ресторан третьего разряда «Нарва» и благополучно переживший все времена «Узбекистан». По поводу последнего главный редактор газеты Александр Борисович Маковский недовольно пыхтел сквозь сигару: «Что, нам туда внутренний телефон провести, дежурных литсотрудников вызывать, когда „полосы“ идут?» Это была рабочая повседневность, временами прореженная сторонними вылазками.

Почему-то до сего дня помнится, как вечером ранней осени 1962-го, после показа в редакции «Дикой собаки Динго» Юлия Карасика, мы никак не могли закруглить обсуждение и Андрей решил пиршество духа завершить пиршеством плоти: «Поехали в „Антисоветскую“, ударим по „карским“!» Антисоветской оказалась шашлычная напротив гостиницы «Советская», где подавали нежнейшие шашлыки по-карски. Персонал общепита повсюду признавал Зоркого за главного, а здесь, видимо, такие посетители были не редки. Официантка пересчитала высыпанный на стол металл: «Да у вас тут еще и две бутылки вина получаются!» И раздала нам по медному пятаку на метро. Не знаю, Андрей ли придумал это полувековой давности название, ныне столь прославившее некогда скромное заведение, но я услышала его именно от Зоркого. И все ж, полагаю, звание «антисоветская» — его дитя, потому что такого рода формулировки, броские заголовки вылетали из него словно бы без раздумья.

Впрочем, повторюсь, это опять-таки фамильная черта. Сколько же я получила от этой семьи! Нея Зоркая, позднее, в 1968-м, только что исключенная из партии за «подписантство», месила осеннюю болшевскую грязь, чтобы преподать мне в благословенном Доме творчества азы истории кино для поступления в аспирантуру Института истории искусств. Та же Нея значится автором идеи самого знаменитого моего фильма «Иван Мозжухин, или Дитя карнавала». Она же заставила меня снять и документальные драмы о Валентине Серовой и о Фурцевой, для последнего придумав беспроигрышное,

снайперски-точное название «Женщина на Мавзолее»…

Придуманные Андреем формулировки как-то стерлись из памяти за полвека — слишком часто он разбрасывал их в редакции. Он был бесшабашно талантлив во всем, к чему прикасался, — будь то рецензия, интервью, статья, написанная за какую-нибудь знаменитость, документальный сценарий или дикторский текст или же гастрономическое эссе. Но если творил он беспечно, походя, словно играючи, то к выбору подарков друзьям относился весьма обстоятельно. Помню, как в момент очередной государственной кампании — на сей раз под лозунгом «Большая химия» — я получила в день рождения огромную тяжеленную коробку, исписанную знакомым почерком. Надпись была длинная и почему-то запомнилась целиком, вместе с орфографией А. Зоркого:

> 1. Соковыжимание является важнейшим идеологическим процессом, подлинным торжеством Большой Химии в быту.
>
> Из Постановления ЦК КПСС
>
> 2. Соковыжималки покупают в основном иностранцы.
>
> Из рассказа продавщицы

Агрегат был неподъемный, металл его явно состоял в родне с танковой броней — ширпотреб завода оборонной промышленности. Редакционный соко-бал устроили в нашей однокомнатной квартире. Соки давили из картошки, капусты, свеклы — словом, всего, что обнаружилось среди домашних запасов. Соки оказались действенными. Будущая диссидентка Зоя Крахмальникова, взобравшись на стул, дирижировала хором литсотрудников: «Когда нас в бой пошлет товарищ Сталин…» А неулыбчивый знаток сталинских лагерей Серго Ломинадзе бурчал: «Не хватало мне теперь сесть за песни о Сталине» — замечание, впрочем, не беспочвенное, учитывая контингент дома, принадлежавшего высокому ведомству.

Зоркий внедрил в газете идею молодых писательских бригад. Ему очень хотелось попасть на Куршскую косу в день рождения его дочери Наташи. Естественно, ни времени, ни денег на такое путешествие не было. Андрей предложил тему: «Охрана природы в Литве». Первая бригада состояла из Галины Корниловой, Андрея и меня. Главный редактор идею одобрил, но предложил поискать писателя «покрупнее», согласного возглавить нашу молодежную тройку. Мы бросились к Константину Симонову, узнав, что он будет в ту пору в Литве. Симонов позвонил в газету, тем самым подарив нам одно из самых прелестных путешествий.

Нам был выдан собкоровский транспорт, и мы проехали всю тогда казавшуюся сказочно-прекрасной и сильно «западной» Литву, чтобы добраться однажды на рассвете до домика Томаса Манна. Очень похожая на Андрея девочка спала. Наш галдеж заставил ее разжать золотистые ресницы. Она пробормотала «папа», и ресницы снова сомкнулись — Наташа решила, что папа ей снится, настолько невероятным было его появление.

Андрею очень нравилось открывать нам с Галей Корниловой Литву. Он гордился и этой ухоженной землей, и своим знанием, и своими литовскими родственниками. В Каунасе нас привечал его тесть — театральный режиссер Александрас Купстес, этакая энциклопедия литовской истории и местных обычаев. До сего дня одна из самых ценных вещей в моем доме — его подарок, деревянный святой, снятый, видимо, с какого-нибудь древнего придорожного креста. Эти фигуры зовутся там загадочно и звучно: Рупинтоелис. Не знаю, выстояли ли они под ветрами перемен.

По возвращении из командировки главный редактор посоветовал нам взять бюллетень, пока не поблекнет прибалтийский курортный лоск, но длинную статью за тремя подписями поставил в номер.

Жена Андрея — красавица-художница Эгли Купстайте — была строга, к нашим дурачествам относилась с иронией и даже раздражением. Мы взахлеб дружили семьями. Позже, когда состав этих семей стал меняться, мы с Андреем несколько поостыли друг к другу, надолго оставаясь приверженцами тех первых, юных наших браков. Андрей продолжал дружить с моим уже бывшим мужем, я — с Эгле.

Десятилетия все ж выветрили этот максимализм. Мы опять встречались с ним, как в начале шестидесятых: «Тебе, Галюшка, книжку надо почитать…»

Юрий Богомолов
Эх, Андрюша…

Юрий Александрович Богомолов — критик, историк кино. Воспоминания написаны для настоящего издания.

Мы жили по соседству с… драконом глубоко пенсионного возраста. Время было довольно поганое. Но жили, надо признать, не в печали. У нас, по большому счету, была одна радость — в общении. Атмосферу, стиль и настроения того житья-бытья довольно точно описал впоследствии Довлатов в «Заповеднике».

Для меня, как, наверное, и для Андрюши, как, наверняка, и

для наших общих друзей и приятелей, большим «заповедником» было киносообщество под крышей Союза Кинематографистов, внутри которого ютились отдельные сообщающиеся сосуды компаний, складывавшихся по профессиональным интересам и человеческим симпатиям.

Компании были непрочными, с нечеткими и с весьма подвижными границами; они нечаянно слеплялись, а затем рассасывались в силу тех или иных обстоятельств.

У меня компаний было несколько. Одна — институтская. И несколько других. Назову их условно — цеховыми. Организовывались они главным образом по месту работы и сотрудничества с изданиями, в которых удавалось более или менее регулярно публиковаться.

Я, кажется, только кончал ВГИК, а Андрей уже трудился редактором в завидном месте — в отделе искусства «Литгазеты», где мы и познакомились.

Я со своим тогдашним соавтором и сокурсником Мариком Кушнировичем тыркались во все более или менее приемлемые места со своими текстами. Тыркнулись и в массивное здание на Цветном бульваре. Андрей, оправдывая фамилию, коротко зацепил взглядом двух наглых студентов, так же стремительно пробежал глазами наши странички, что-то поправил, поставил какую-то закорючку и побежал отдавать их на машинку. Мы — за ним. В коридоре встречались люди, каждого из которых он либо корил, что тот не написал ему, либо давал задание немедленно написать.

Он тогда уже был мастером фельетона, интервью, репортажа. Надо сказать, что в ту пору, в середине 60-х, живое, подвижное слово в киножурналистике было редкостью. Тогда еще господствовала мертвенная пропагандистская фразеология. Но в воздухе уже витал спрос «глотателей газет» на индивидуальный стиль текста, на житейскую интонацию, на игру смыслов… Предпочтения читателей отдавались статьям и репортажам, написанным по команде «вольно».

К слову, исполнение ее давалось нелегко. Помню по себе. Только начинаешь складывать фразу, как сразу по инерции, на уровне рефлекса она сама собой вытягивается по струнке, мысли — по швам, равнение направо — на принятый словесный стандарт. В голове — флажки, за которые заходить не рекомендовалось.

Андрей в своих текстах говорил человеческим, а не функциональным языком, умел улыбаться исподволь, как бы между строк, иронизировать мимоходом… Это позволяло читателю видеть дистанцию между автором и предметом.

И в жизни своей иронией он держал многочисленных приятелей на расстоянии. Как, впрочем, и привлекал ею.

Даром, что они сошлись с язвительной Раневской. Они оба трогательно отражались во взаимных симпатиях.

Их дружба была «светлой и веселой». Он много за ней записывал и потом кое-что из этого публиковал.

«Вы в человеческих подлостях мальчишка и щенок», — говорила она ему.

Однажды: «Я лежала и думала о своей кончине. Меня обрадовал ваш звонок. Мы с вами люди одной крови. Я имею в виду и юмор, и печаль, и любовь к тому, чего уже нет».

…Мы с Андреем не были закадычными друзьями. В том смысле, что ни я его не спасал, ни он ради меня ничем не жертвовал. Даже, насколько помню, денег друг у друга не стреляли, хотя нуждались в них оба на постоянной основе; мы просто хорошо относились друг к другу всегда и везде.

Теперь лично мне кажется, что хорошее отношение светлее верной дружбы.

…Ближе всего мы с ним сошлись, когда работали в «заповеднике», который назывался — «Искусство кино». Была середина 70-х, если не ошибаюсь. Журнал уже подвергся частичной санации. «Ушли» главного редактора Людмилу Погожеву. Заместитель главного Яков Варшавский ушел сам, как только стало ясно, что руководить изданием придет «золотое перо партии» Евгений Данилович Сурков.

То был дракон на наши головы. Он явился, чтобы выпрямить идеологическую линию журнала и через него дать четкие идейные указания мастерам советского кино, которые чем дальше, тем больше отклонялись от правильного курса.

Линию он быстро выпрямил, курс не поправил, а журнал был безнадежно погублен. Хотя редакционный коллектив как-то сумел сохраниться. Те, кто не ушел из журнала, стали своего рода внутренними эмигрантами (как и те, кто пришел в него на новенького), с которыми новому начальнику приходилось мириться, чтобы сохранить профессиональный уровень издания на приемлемой высоте.

Самое парадоксальное: ему приходилось «мириться» с самим собой. Мы это быстро заметили, но раньше других — Андрей. У него был опыт, поскольку уже успел поработать под его началом в «Литературке».

У Суркова, «верного Руслана» советского режима, была слабость: будучи сам талантливым литератором и человеком со вкусом, не любил дурно написанные тексты. Будучи идейно выдержанным публицистом, брезгливо реагировал на топорно

сделанные идеологические статьи. Потому сам брался переписывать косноязычную публицистику «цекашных» функционеров. И, кажется, ему это доставляло удовольствие.

Мы его цирковую эквилибристику могли наблюдать не только на страницах журнала, но и в гранках, в верстке, на летучках, каждая из которых превращалась в театр абсурда одного актера.

Он сам был трагифарсовой фигурой и трагифарсовым актером, каждый бенефис которого нам доставлял несравненное удовольствие.

Помнится, что когда мы, сотрудники журнала, собирались в неформальной обстановке, то ни о чем другом не могли разговаривать, как только о нем — о его рефлексиях, сумасбродствах, сумасшествиях и т. д.

Он был для нас, как маразмирующий Брежнев для страны — источником горькой иронии. Но только маразмирующий на более высоком интеллектуальном уровне.

Я почему задержался на этом персонаже? Потому что глубже всего его суть схватил именно Андрей. Он мне еще тогда, в начале 70-х, показал рассказ, вполне себе художественный, описывающий эпизод из журналистской биографии Суркова. Интересно, он сохранился? И был ли опубликован впоследствии?

Помню, что читал машинопись на сильно потрепанных страничках. В основе была история того, как Сурков рискнул сказать всю правду о новой книге Всеволода Кочетова «Чего же ты хочешь» и оценить ее по гамбургскому художественному счету. Книге столь же бездарной, сколь и мракобесной. Статья была — на полосу. Ее набрали. Начальство поставило визу «В печать», а автор все сомневался.

Сомневался он потому, что не до конца была ясна судьба высокого патрона ленинградского писателя. Еще никто не знал наверняка, но слух о его снятии уже коснулся чуткого уха Евгения Даниловича. Ему хотелось быть первым, кто бросит камень в ненавидимого творческой интеллигенцией партийного босса. Ему очень хотелось заслужить аплодисменты той самой интеллигенции, что его, Суркова, презирала.

О том, что пережил автор разгромной статьи о романе глубоко партийного писателя, и был рассказ Андрея. На меня, впрочем, самое большое впечатление произвел не политический контент, но сама фактура текста. Я тогда сказал Андрею: «По тебе проза плачет».

…Потом его литературный дар обнаружит себя в его гастрономических этюдах. Это — когда отменились все заповедники. Кто-то из нас политизировался, кто-то сменил профессию, кто-то покинул страну, кто-то ушел в мир иной, а он

увлекся живописанием яств. И если уж сегодня нельзя отведать того, что умел готовить Андрюша Зоркий, то можно попробовать на вкус его литературные способности:

«Может быть, вы ели жаренную говядину, вымоченную в пиве, когда ее куски двухдюймовой толщины испускают под ножом красный сок? Она приправляется американской петрушкой и тонкими ломтиками лимона и подается с картофельным пюре, которое тает на языке, и с тонкими ломтиками свежих, слегка поджаренных грибов… Или знаменитый новоорлеанский рубец? Или окорок по-миссурийски, вымоченный в уксусе? Или цыпленок маренго? Или цыпленок в яичном соусе с изюмом, луком, миндалем и, конечно, с хересом? Но довольно перечислять. Я вижу, что все это вам незнакомо».

И, вправду, незнакомо. Но ведь слюнки-то текут.

Он вкусно готовил, он вкусно писал…

…Уже нет Фаины, уже нет Андрея, нет его старшей сестры Неи, которую он звал «Нейкой», а мы — «Неечкой».

Скоро не будет многих из нас, кто их помнит и любит.

Но после нас останется любовь к тому, чего уже нет. И к тем, кого уже нет.

Андрей Зоркий. «Что сказать вам, москвичи, на прощанье?..»

Впервые опубликовано в журнале «Искусство кино» (1997. № 8).

Алексей Евгеньевич Габрилович (1936–1995), кинорежиссер, создатель более 30 документальных фильмов.

59-я школа в Староконюшенном переулке — напротив канадского посольства. На втором этаже перед дверью в директорский кабинет, сменяясь, как картинки в «волшебном фонаре», стоят в ожидании экзекуции отпетые хулиганы и двоечники: Павлик Финн с непомерной бляхой на тощем гимназическом пузе, Алеша Габрилович с лицом падшего ангела и я. Время напряженное. Сталин жив. «Глазами канадского посольства на вас смотрит мировой капитализм», — напоминал нам директор школы Давид Натанович Розенбаум. Почему-то мы не боялись Канады. И, между прочим, наша гимназия была в Москве последним оплотом царизма. Кадеты отстреливались до конца, о чем талантливо рассказал в фильме «Последняя ночь» Алешин отец — Габрилович-старший, патриарх русской кинодраматургии. Папа Габр, как мы все его называли.

Это начало. Как и наши арбатские переулки с ласковыми подворотнями, с цокающими по булыжным мостовым конными патрулями, охранявшими нас от банды «Черная кошка»… Но не было страшно тогда, как сейчас.

Его дом на улице Фурманова с пришпиленной мраморной доской в честь венгра Мате Залка, отличившегося в Испанской гражданской войне. Но ведь на этой улочке жил и великий клоун Никулин, и шашка чапаевского комиссара болталась в ближнем доме (сам видел ее). И главное — балкон к балкону жил в писательском доме Михаил Булгаков. Еще молоденький папа Габр вежливо осведомился у соседа: «Что вы пишете?» — «Да так, вещицу одну».

Да, Маргарита пролетала на метле над нашими арбатскими дворами, а в полночь отсюда выводили в кагэбешную «эмку» Осипа Мандельштама. В этом доме не любили советскую власть, и в Лешиной квартире — тоже… Не потому ли годы спустя дом громыхнул, ухнул, и на писательских руинах воздвигли светло-кирпичный недоскребец для партийных генералов?

Дальше был ВГИК. *Alma mater*. Пирожки с повидлом по пять копеек в студенческой столовке. Сейчас даже невозможно представить себе то пятилетие (1954–1959): не время — лоток, промывающий золото. Андрей Тарковский, Василий Шукшин, Александр Митта (на одном курсе!), Альгимантас Жебрюнас, Эльдар и Георгий Шенгелая, Геннадий Шпаликов, Наташа Рязанцева, Владимир Валуцкий, наши красавицы Люся Гурченко, Люся Марченко, Зинаида Кириенко, Софико Чиаурели, Светлана Дружинина, Наташа Фатеева… Нет, это не был рождественский альбом с прелестными картинками, а живые мальчики и девочки, полыхавшие талантом, замыслами и обаянием. Какие-то флюиды витали над ВГИКом в отличие от стоявшей напротив — морда в морду — серенькой Высшей партийной школы.

Почему Алексей Габрилович стал документалистом? Да просто тогда, в начале 60-х, невозможно было пробиться к художественным сценариям и постановкам. Его «распределили» в молодежную редакцию ТВ на Шаболовку. Муры и параши (в смысле лжи) и в тогдашнем эфире было хоть отбавляй. Но все-таки Алексей стоял у истоков «Голубого огонька» — передачи популярнейшей у миллионов зрителей. Поставил хорошую романтическую картину «Альфа и Омега». Потом всю авторскую дружину (уже в ТО «Экран») «опустили» (здесь приемлемо это тюремное, камерное словечко) в создание помпезного, насквозь лживого сериала «Летопись полувека» (50 лент!), где все намыкались (да и я замочил штаны). «Летописи» эти принимались крайне тяжело. Ответственная комиссия,

состоявшая из форменных вурдалаков, выдвигала необъяснимые и непонятные им самим претензии. Сорок-шестьдесят поправок по фильму. Никто не понимал, в чем их смысл, кроме одного: «как бы чего не вышло»… «Летопись полувека» не показывают уже много-много лет. А зря. Это стало бы хорошей и правдивой иллюстрацией конкретного отрезочка времени.

Уж не знаю, где Алексей подобрал первую пригоршню реального кино, документальной правды с неисчерпаемыми возможностями монтажа, изобразительной пластики. И направил с плеядой единомышленников на преображение лживого, топорного, помпезного в эти десятилетия хроникального телекино… Работа эта была взрывоопасной. Сняв как будто бы невинную картину о Москве (со сценаристами Визбором и Ильинским), он нарвался на высочайший скандал. Габриловичу сделали «темную». Разборки, поправки, в которых ничего нельзя было уяснить. Работала какая-то резательная машина. Первый заместитель Лапина орал: «Нечего с куриной грудью лезть на амбразуру». Грудь оказалась отнюдь не куриной, о чем свидетельствовали десятки непреклонных, нефальшивых картин, обозначавших этап в нашей теледокументалистике.

Били? Еще как! По «колючке», как из зоны, мы вдвоем прорывались с фильмом «О свадьбе, отъезде и любви». Пять пересдач и перемонтировок, потом, наконец, со скрипом приняли, назначили даже дату эфира… Но, конечно же, ничего не состоялось. Негатив смыли всего-то оттого, что наш герой, председатель колхоза, фронтовик, орденоносец (кандидатуру нам рекомендовали во Владимирском обкоме партии) был евреем. На Владимирщине еврей Гинин проходил, в Останкино — ни-ни. Леша стекленел. Папа Габр, битый-перебитый, сочувственно смотрел на нас. Лешина мать, польская красавица Нина Яковлевна, за обеденным столом напоминала, что не стоит разговаривать, когда ешь рыбу. «Потому что молчание — золото?» Нет, в этом доме не молчали, трудились до седьмого пота, высекая Божью искру, кто как умел.

А как соавторы мы впервые встретились с Алексеем на фильме «Монолог о Пушкине». Семен Гейченко, «домовой Михайловского» — хранитель заповедника, говорил нам, что картину не снимешь, не опрокинувшись на полтораста лет назад в пушкинское время. И самолично запрягал сани, отправляя нас в Тригорское, по дышло утопив лошадку в сугробах. Ночью в Михайловском, в пушкинском доме, Гейченко разжигал для нас камин (как при Александре Сергеевиче: «пылай, камин, в моей пустынной келье»), в полночь растворял створы Святогорского монастыря, чтобы отпеть только что прибывшего сюда убитого

Пушкина… Этот фильм, десятки раз показанный по ТВ, по-моему, лучшее, что сегодня сказано на экране о Пушкине.

Был в творчестве Габра-младшего, запечатлевшего блистательных спортсменов и актеров, врачей, клоунов и литераторов, уникальный фильм «Вспоминая Раневскую». Россыпь интервью, воспоминания разнообразнейших людей, встречавшихся с великой Фаиной… Помню, как до одури спорили мы с Алешей о подвижке одного кадра с лимонным деревцем. Мне его монтаж порой казался консервативным. Но, увидев картину, Нея Зоркая сказала, что ее отличает безупречная драматургия, сложившая гармонию разноголосья.

А теперь о том, чем он был особенно знаменит и славен и что в нашем кино, кроме него, не сделал никто. Это эпопея, цикл фильмов — «Кино моего детства», «Футбол моего детства», «Цирк моего детства», «Дворы моего детства» и, наконец, «Бродвей моей юности» — десятисерийный фильм, который Алексей Габрилович успел только снять и сложить вчерне, когда столь внезапно оборвалась его жизнь.

Над «Бродвеем» возникла реальная угроза. Конечно, как всегда, было много советчиков, палец о палец, однако, не ударивших, а после показа сериала на экранах не меньше критиков (из того же круга), сетовавших на то, что «Бродвей» по режиссуре уступает прежним работам Габриловича. Что ж, в чем-то, разумеется, уступает. Но только с благодарностью и восхищением я могу сказать о Галине Огурной (втором режиссере сериала), завершившей огромную, столь трудную для нее работу и представившей последнюю картину Алексея Габриловича на обозрение многомиллионной аудитории.

…Так чем же была вся череда этих впечатлений «моего детства» и «моей юности»? Избави Бог, не «летописями», не зацикленными «хрониками» или хроникальными «циклами»!.. Это был совершенно новый в документальном кино жанр — авторских исповедей о времени, поверенных столь непривычными и нетипичными для публицистов-толмачей реалиями, как «кино детства», «футбол детства», «цирк детства», «дворы детства» да еще некий «Бродвей юности»… Белиберда какая-то!.. Но оказалось, что эта «белиберда» чрезвычайно понятна, близка и волнительна для великого множества людей — не только москвичей, хотя все картины насквозь пропитаны именно «московским материалом», погружены в среду, быт, круг жизни исконных москвичей 1940–50-х годов (не только мальчишек!), для которых трибуны стадиона «Динамо», ярусы и арена цирка на Цветном бульваре, Арбат, «Художественный» и «Арс», какой-нибудь пляж в Серебряном Бору, где в речке можно еще было

побарахтаться простым смертным, послевоенные московские дворики с их «расшибалкой» и «чеканочкой» были столь же легитимны (ха-ха-ха!), означали ничуть не меньшее, чем бравурные марши по радио и шествие по Красной площади!.. Хотя они об этом, быть может, и не подозревали — не мыслили, не смели подозревать.

Итак, плацдарм исследования — середина 40 — середина 50-х годов, Москва той поры. Исходный момент — мальчишеские воспоминания. Но заново переживают их, с увлечением проигрывают на экране те, кому сегодня уже за пятьдесят и ближе к шестидесяти. Это актеры Лев Дуров, Валентин Гафт, Александр Збруев, музыкант Козлов, сатирик Арканов, критик Вартанов, режиссер Сурин, врач Нечаев и много других знаменитых и самых обыкновенных персонажей из нашего общего «канувшего детства». Превосходные рассказчики и остроумные «показчики», они вовлекают в круг своих воспоминаний многочисленных зрителей: сверстников и тех, что куда постарше, и тех, что намного моложе, но интересуются, «как живали в старину». Так возникает в этих фильмах режиссера А. Габриловича и сценариста А. Марьямова живая, отнюдь не шарлатанская, очень выигрышная пирамида зрительского интереса.

И — совсем не та Москва, которую когда-то таранил «куриной грудью» младший Габр.

«Футбол моего детства». Разумеется, эти воспоминания предполагали определенную возрастную впечатлительность и интонацию, тех московских пацанов самых первых послевоенных лет, для которых «билетом» на стадион «Динамо» служили хитроумные лазейки в заборах, всяческие обходные пути — мимо конной милиции, пеших ментов и бдительных контролеров; сначала надо было прорваться через первый кордон — в парк, окружавший громаду спортивной арены с вратами, рассекающими людской поток по трибунам. Не дай бог очутиться на Северной, где правительственная ложа (а может, в ней есть товарищ Сталин?), где болеет всяческое начальство, артисты, писатели, откуда ведет радиорепортаж сам Вадим Синявский, — сразу выведут за ухо; нет-нет, последний рывок на родную Восточную трибуну, где за кромкой поля, над белоснежной сеткой ворот, под громадными табло, показывающими забитые голы, сидят истинные знатоки, болельщики ЦДКА, «Динамо», «Спартака» и «Торпедо», пусть солнце частенько слепит глаза, пусть с Восточной другие ворота далековаты, зато превосходно видно, как накатывает грозная атака армейцев, ведомая легендарным Григорием Федотовым, как на пружинистых ногах мечется в клетке ворот великий голкипер Хомич или Леонтьев в

зеленом свитерке, однажды ухитрившийся на моих глазах пропустить гол между ног… Футбол нашего детства! Незабываемые мгновенья великих сражений!.. Бутсы, кепки, вратарские перчатки, «долгополые» трусы. Но полно, нет больше того стадиона «Динамо», тех кумиров конца 40 — начала 50-х годов, нет больше той публики, которая плечом к плечу шагала к белорусской метрошке — со стадиона, как с демонстрации…

«Кино моего детства». Ах, какая Москва и какие звезды представали на этом ретроэкране! Любовь Орлова, пролетающая в шикарном лимузине в поднебесье над столицей; бацающая чечетку на сцене Большого театра; ткущая самую прочную в мире ткань; улетающая из пушки на Луну и марширующая (освобожденная американка!) в колонне счастливых циркачей по Красной площади. Марина Ладынина в павильоне Сельскохозяйственной выставки под ручку с невообразимым белозубым красавцем дагестанцем Владимиром Зельдиным; встречающаяся в шесть часов вечера после войны с возлюбленным у Кремля. «Хорошо на московских просторах, где кремлевские звезды горят!..» (Надо сказать, что в неприхотливом нашем детском сознании эти фильмы прочно соединялись с «Тарзаном», «Индийской гробницей», «Джорджем из Динки-джаза» и «Багдадским вором», где с громадной ладони джинна воришка лакомился сосисками, которых мы отродясь не видели. Что ж, искусство кассово и интернационально — может быть, мы первыми усвоили эту истину.)

Да, сменилось время. Потускнели идеалы и идолы. Поосыпались позолота, патетика и во многом лукавая «правда» тех лент… И как бы походя, вдогонку исчезла ныне, разрушилась наша кинематография. И ничего пока не предложено взамен. Ушла от зрителей звездная плеяда актеров, а новая не появилась. Есть прекраснейшие мастера — нет команды. Я не хочу видеть голую задницу вместо небесного лика.

Осталась и обновилась Москва театральная, но канула в небытие Москва — да и страна — кинематографическая, Москва кинозальная. Ни слова об этом не говорится в «Кино моего детства», но как бы следует из этого фильма.

Скрашены ли ностальгическим чувством картины Алексея Габриловича? Да. В известной мере. Только мы ни черта не разбираемся в ностальгии, не умеем различать ее спектр. В этой московской киноэпопее возникла тема утраченного времени (скорее по Марселю Прусту). Возникла тема потери человеческой сплоченности.

Ну, кто сегодня может грезить о чудовищных московских коммуналках (да их и сейчас полным-полно), о жутком быте,

серых утехах, пустом кармане и подведенном от голода желудке («Дворы нашего детства»)? Так почему же не без умиления вспоминают о той поре отнюдь не умственные недоросли — Лев Дуров, Валентин Гафт, Александр Збруев?.. Да, и нищая юность прекрасна (что сегодня не понимают миллионы социальных иноверцев). Но главное вовсе не в этом. Общество не было агрессивным. Брутальным. По улицам можно было бродить до рассвета. Те коммуналки не были объектом кровавых разборок и наездов «Дорожных патрулей». Между прочим, в громаднейшей коммуналке (я там был) жил и академик Сахаров…

Любопытно, что ансамбль действующих лиц и рассказчиков этих фильмов составляет самая большая формация новых русских (и евреев). Все они (правда, совсем по-иному) выбились в люди, обзавелись приличными квартирами, обстановкой. Но… совсем иной ценой для общества. Как забавен был бы альтернативный фильм, где брынцаловы и Мавроди попытались бы выйти лицом к лицу с народом, раскрыть нравственную и интеллектуальную атмосферу своей жизни. Найдутся ли у них (сумеют ли прикупить?) свои правдивые и талантливые летописцы?

И, наконец, «Бродвей моей юности». Горжусь, что я подсказал своему другу название, это словечко «Бродвей», обозначившее целую пору нашей жизни, эту короткую левобережную ленту улицы Горького, скатывающуюся от Пушкинской площади к гостинице «Москва», к знаменитой Плешке, где кадрились пионерки столичной проституции. Не стыжусь, что и сам фигурирую в четырех сериях, в несколько возбужденном состоянии, так как Лешина камера отстреливала меня в разгар юбилейного банкета, посвященного моему скромному шестидесятилетию…

«Бродвей» не замышлялся автором как заключительный сериал московской эпопеи. Нет, все оборвалось как бы на полпути. «Бродвей» — это первые выбросы недовольства молодежи, которую тошнило от системы. Это рассказ о стиляжничестве и подпольном джазе, о пьянстве-протесте и знаменитом «Коктейль-холле», о первых комсомольских дружинах и стригалях, безжалостно корнавших девиц за контакты с иностранцами (ну, нельзя было контактировать с ними на Московском молодежном фестивале!)… О «плесени», о «стилягах», о джазменах и «девицах без царя в голове» — том гневном разоблачительном материале прежних фельетонов в «правдах» и «комсомолках», который вдруг выплеснулся сегодня на экран весьма забавным, колоритным и даже пленительным зрелищем.

Леша, элегантный, молодой, появлялся почти в каждой серии

фланирующим по нынешнему (впрочем, переставшим быть Бродвеем) Бродвею. Пошел бы он дальше?.. Подобрался бы к шестидесятникам? Не знаю. Не думаю. Его тянуло в зачарованную глубину времени. Не раз мы говорили с ним о «Школе моего детства» — мне очень нравился этот замысел. Мог бы получиться, наверное, колоритнейший фильм «ВГИК моей юности»… Нет. Получилось «Послесловие» (автор Г. Огурная) — 11-й фильм «Бродвея», где его герои прощаются с другом и мастером.

Нам же останется (и, надеюсь, надолго) эта московская сага Габра-младшего. Лирическое, промеренное десятками изумительных фигур изложение времени. В фильмах его окружали друзья, он не был запальчив, потому что писал, снимал о прекрасном сообществе людей, сверстников, которые никогда не позволят переломить Россию…

Звание «заслуженного деятеля» ему дали не слишком рано. Циркуляр где-то затерялся, долго тащился по авгиевым конюшням государственных канцелярий. Бумаги пришли. Леша умер.

Но как последнее я возьму в память его простодушный, располагающий к себе, тончайше воспринимающий все коллизии жизни хохот. Как он божественно хохотал! Смейся, мой мальчик, на небе.

Андрей Зоркий. Вспоминая Раневскую (отрывки из сценария)

Телефильм «Вспоминая Раневскую» по сценарию Андрея Зоркого «Не память рабская, но сердце» был снят режиссером Алексеем Габриловичем в 1990 году.

В архиве А. М. Зоркого сохранились рабочие материалы сценария, в которых используются, в частности, его публикации в журнале «Советский экран» (Неповторимый мир. 1968. № 1;

Нестареющая наша любовь. 1981. № 9;

«Я — многообразная старуха». 1990. № 5).

Звезда экрана

Москва 1930-х. «Утро красит нежным светом».

Катит в открытой «эмке» по акварельной столице коротко остриженная девушка с картины Юрия Пименова «Новая Москва».

Летит в поднебесье в открытом ЗИСе Любовь Орлова

(ткачиха-орденоноска из «Светлого пути»), вокалирующая «Марш энтузиастов».

Прет по тротуару с авоськами и свертками Лелечка из «Подкидыша» — Фаина Раневская.

Портрет усатого гения, залепивший фасад Исторического музея. Из его сахарных уст, стилизованных под титры, вылетает историческая цитата:

А РАНЕВСКАЯ ВСЕГДА РАЗНАЯ! ИОСИФ ВИССАРИОНОВИЧ.

Среди многих прекрасных киноактрис своей эпохи и своей страны Раневская — единственная комедийная звезда сороковых — пятидесятых годов и, как мы теперь убеждаемся, гораздо большего отрезка времени. Лишь она из наших вошла в плеяду комиков мирового кино… В 1940–50-е ее известность была ничуть не меньшей, чем у Любови Орловой, Веры Марецкой, Валентины Серовой, Марики Рокк и Марины Ладыниной… А популярность в народе, пожалуй, и большей, потому что мир ее героинь являл собой некую человеческую отдушину в нашем загероизированном кинематографе. По ролям, где актерам «высочайше дозволялось» смеяться, люди узнавали жизнь, которой жили и сами, не вписываясь в биографии «Членов правительства» и «Девушек с характером».

Вот «Пархоменко»: красные конники и белые, легендарный комбриг и патлатый злодей Махно… А где-то на краешке картины, в дымном паршивом трактире — нелепая жалкая таперша у рояля, «бывшая», унесенная ветром, с папиросой в углу рта, с «жестоким» романсом на устах, «пусть летят и кружат пожелтевшие листья… (и — раз! — вороватым движением — объедки с какого-то блюда)…березы. Я одна… Я грущу», и снова — в тарелку. Сорок секунд длится роль — сорок лет она уже на нашей памяти.

Вот основательно подзабытый фильм «Ошибка инженера Кочина». В «королях» и «валетах» этого пасьянса: талантливый, но, увы, беспечный инженер, забывший, что он в капиталистическом окружении даже на своей подмосковной даче, шпионы и, конечно, чекисты — лучшие люди страны. А на периферии картины, как глоток доподлинной жизни в маразматическом сюжете, — семья затюканного портного Гуревича, его суматошная и уморительная жена Ида — Раневская.

Вот знаменитый «Подкидыш»: маленькая девочка — дочь красного командира; подтянутые и смышленые милиционеры в беленьких гимнастерках; мальчик-пионер, без пяти минут несчастный Павлик Морозов… И на этом принаряженном фоне —

гениальная Лелечка из московской коммуналки, уличной сутолоки, вобравшая в себя юмор и сочный быт довоенной Москвы.

Вот столь же знаменитая «Весна»: ученая Никитина, покорившая энергию Солнца, кинорежиссер-лауреат, олицетворяющий помпезный мир кино, где в павильонах разворачивались демонстрации, рычал пламенные стихи высоченный горбун, изображавший Маяковского, слонялись шерочкой и машерочкой два приглуповатых Гоголя и один кучерявый Пушкин… И рядом с этим выморочным «сталинским лауреатником» — Маргарита Львовна — Раневская, восхитительный Лев Маргаритович с буржуазным «Идиотом» под мышкой…

Популярность Фаины Георгиевны как киноактрисы была чрезвычайной, особенно после Лелечки из «Подкидыша». Нынешнему поколению зрителей, да и актеров, такое даже трудно вообразить. Ее знала вся Москва. Вся страна.

Она рассказывала о том, как однажды вместе с Анной Андреевной Ахматовой убегала от восторженной оравы мальчишек, вопивших вдогонку: «Муля! Муля, не нервируй меня!» Спрятались в каком-то подъезде… Но ведь такое повторялось на каждом углу, каждый день, многие годы!..

Прочитал я где-то, как во время войны, поднимая бойцов в атаку, молоденький лейтенант, выхватив пистолет, крикнул: «Муля! За мной!» И солдаты рванулись вперед, под пули, за Лелечкой, а не за Сталиным. Удивительно! Непостижимо!

Доподлинно известно, что Сталин был поклонником таланта Раневской. Во время одной из своих заполуночных встреч с деятелями кино он глубокомысленно заметил: «Вот товарищ Жаров хороший актер, но наклеит усики или бакенбарды, или бороду нацепит, а все равно сразу видно, что это Жаров. А вот Раневская ничего не наклеивает и все равно всегда разная». Об этой исторической оценке вождя Раневской сообщил ночью по телефону Сергей Михайлович Эйзенштейн, едва вернувшись из Кремля: «Фаина! Фаина, ты знаешь, что сказал о тебе Сталин?» Потрясенная, она спустилась во двор, разбудила в котельной дворника и, разжившись бутылочкой, отметила с ним звездный час своей жизни.

А годы спустя еще молодой и бодрый Брежнев, вручая в Кремле Раневской орден Ленина, не удержался и, этак ткнув в нее пальцем, выпалил: «Муля! Не нервируй меня!» — «Леонид Ильич, — обиженно сказала актриса, — так ко мне обращаются или мальчишки, или хулиганы». Будущий генсек покраснел и пролепетал, оправдываясь: «Простите, но я вас очень люблю».

В фильме «Человек в футляре», играя жену инспектора гимназии (роль, опять-таки практически не имевшую текста), Раневская придумала фразу, которая и сегодня на памяти у тысяч зрителей: «Я никогда не была красива, но всегда была чертовски мила». Придумала и — потеряла покой. Господи, ведь это Чехов, как же я посмела что-то присочинять?! Маялась страшно, наконец позвонила Ольге Леонардовне Книппер-Чеховой и, рассказав все, спросила: «Что бы сказал Антон Павлович?!» Та помолчала. Подумала, словно представив себе эту картину, и ответила: «Он бы улыбнулся».

…А саму Раневскую в жизни практически не снимали. Нет ни одного кадра, запечатлевшего ее на репетициях или во время гастролей (она объездила едва ли не полстраны). Не увидим мы ее ни в президиумах театральных собраний, ни у себя дома. Около месяца искали мы в Красногорском киноархиве и отсматривали материал, в котором могла бы обнаружиться Раневская. Нашлись фрагменты спектаклей, киноролей, интервью… А в жизни — только две крошечные киносъемки.

Кремль 40-х годов. Товарищ Шверник вручает правительственные награды. Пожалуй, более всего впечатляет сегодня скромный до неказистости облик плохо одетых ударников труда. Крестьянин с окладистой бородой… девушка-ткачиха в беретике… стриженный под «бокс» плечистый рабочий, летчик, колхозник… Раневская, воистину народная актриса, ничем не выделяется в этой серой цепочке людей.

ВТО 60-х. Самые именитые деятели театра принимают у себя в гостях Юрия Гагарина. Яблочкина, Завадский, Царев, Гоголева, весь генералитет и вдруг — всего два кадра — Раневская! И восхитительный миг, когда Гагарин почтительно и нежно целует Раневскую.

Вот и вся жизнь на пленке: орден и поцелуй.

«Я родилась в конце прошлого века»

Иногда после спектакля «Дальше — тишина» я заглядывал за кулисы — к Раневской. Она одна в гримуборной, в наступившей тишине. Безмерно усталая. Как-то горестно и счастливо просветленная. Вся еще охваченная волнением. Как прекрасно бывает в эти минуты ее лицо. Я вспоминаю женские портреты Рембрандта, в которых художнику удавалось запечатлеть мгновенье и всю жизнь человека. Ты медленно — словно во Времени — отходишь, отдаляешься от портрета рембрандтовской «Старушки», и наступает «оптическое волшебство» — стираются,

тают морщины, горестные складки, исчезает старость, усталость, печаль, и вот перед тобой блистает молодое, прекрасное лицо женщины, еще не изведавшей многих-многих лет жизни, и дальше — точно в дымке, в грезе — светится самая юность, как видно, бессмертная, неувядающая!.. Так и лицо Раневской в эти мгновения. Точно перед тобой распахивается сказочный коридор времени и на ночном перроне, вкруг него, где только что расстались навсегда старая Люси Купер со своим мужем, реют образы, души людей: и странная миссис Сэвидж, и гордая, непреклонная Бабушка из спектакля «Деревья умирают стоя», и беззащитная, сломленная жестокостью ближних Верди из «Лисичек»…

…Однажды я упрашивал по телефону Фаину Георгиевну назначить мне свидание и поговорить о кинокомедии.

— Что говорить, голубчик?! — восклицала она в трубку. — Ну что я могу вам сказать?.. Знаете, я ничего не понимаю в этом. Лучше приходите, просто попьем чай.

Я твердил о важности темы, о задании редакции, даже пробовал, заикаясь, объяснить Раневской, что же такое комедия.

— Понимаю, голубчик, — поблагодарила актриса.

…Я много раз уговаривал Фаину Георгиевну, чтобы она записала свои прекрасные рассказы.

— Нет-нет, — всякий раз отвечала она. — Я не имею права говорить о том, что думали и чувствовали другие люди. Как знать, хотели бы они этого?.. Три года я писала книгу и порвала ее. Страницы усеяли всю комнату, как белые мертвые птицы. Я нашла объяснение у Стендаля: если у человека есть сердце, он не хочет, чтобы его жизнь бросалась в глаза.

Но кое-что удалось записать мне.

В рассказах Раневской распахиваются дали прожитых лет. Годы актерских странствий. Встречи со многими замечательными людьми. То Маяковский, суровый, озабоченный, стоит у окна, молча, нахмурившись читает какие-то записки и тотчас их рвет, то отворяется дверь кондитерской, где Раневская и знаменитая балерина Гельцер пьют шоколад, и входит в котелке молодой изящный поэт Мандельштам, то раскрывается дверь больничной палаты и входит Шостакович с пакетом в руках: «Я позвонил домой, мне принесли пластинки с моими квартетами, здесь есть и Восьмой, который вам полюбился»… В этих удивительных, редкостных теперь воспоминаниях перекрещиваются многие дороги искусства, вспыхивают яркие, живо схваченные портреты людей… И каких людей!

— В Леонтьевском переулке я увидела пролетку, в которой

проезжал Станиславский. Бросилась за ним, посылая воздушные поцелуи и крича: «Мальчик! Мальчик дорогой!» Он привстал, расхохотался (я горжусь, что его рассмешила) и показал рукой, чтобы я ушла… Буду умирать, и в каждом глазу у меня будет Станиславский в роли Крутицкого. Станиславский был в нашем деле такое же чудо, как Пушкин в поэзии.

— Для меня всегда светлым примером актерской скромности был и остается Василий Иванович Качалов. Помню, как вернулся он однажды из театра домой (мне случилось быть у него в гостях), чем-то ужасно подавленный, расстроенный. Мы сели обедать. Василий Иванович старался держаться как обычно, не выказывая никак своего настроения. А потом вдруг сказал как-то очень растерянно, горько: «Я больше не играю в „Трех сестрах“. Меня сняли с роли Вершинина». И, помолчав, добавил: «Что ж, наверное, это справедливо. Болдуман моложе и красивее меня». Это был Качалов. Великий артист.

— Михоэлс, Корнейчук и я. Ужин в «Континентале» — гостинице в Киеве. Ужин затянулся до рассвета. Я любуюсь Михоэлсом, он шутит, смешит, но вдруг делается печальным, я испытываю чувство влюбленной, я не отрываю глаз от его чудесного лица. Уставшая девушка-подавальщица приносит очередное что-то вкусное. Михоэлс расплачивается и дарит подавальщице сто рублей — в то время, перед войной, большие деньги. Я с удивлением смотрю на С. М. Он шепчет, наклонившись ко мне: «Знаете, дорогая моя, пусть она думает, что я сумасшедший». Я говорю: «Боже мой, как я люблю вас».

— Я была летом в Алма-Ате. Мы гуляли по ночам с Эйзенштейном. Горы вокруг. Спросила: «У вас нет такого ощущения, что мы на небе?» Он сказал: «Да. Когда я был в Швейцарии, то чувствовал то же самое». — «Мы так высоко, что мне Бога хочется схватить за бороду». Он рассмеялся… Мы были дружны. Эйзенштейна мучило окружение. Его мучили козявки. Очень тяжело быть гением среди козявок.

— Названия фильма не помню, но по сей день вспоминаю девушку с гусем в руках. Она с любопытством рассматривает незнакомую ей улицу. Ее все удивляет, забавляет. Любуюсь ею и радуюсь тому, что у нас появилась редкостно талантливая актриса. Встретив знакомого режиссера, спросила: что это за прелесть гуляла с гусем? И впервые услышала имя Веры Петровны Марецкой. Меня связывала с ней многолетняя дружба. Я полюбила ее редкостное дарование, ее человеческую прелесть, юмор, озорство. В ней все было пленительно… Тяжело мне об этом думать и говорить. И Вера меня любила, называла меня: «Глыба!» Если б я могла в это верить! Нет, я знала актрис лучше

Раневской.

— Я повстречала Таирова на Тверском бульваре после того, как у него отняли театр. Он метался, искал афиши своих спектаклей. Я тогда тяжело заболела, и меня отвели к доктору-психиатру. Это была красивая, пышущая здоровьем армянка. Услышав мои рыдания и стоны, она спросила: «Ты был с ним в половой связь?»

— Пешкова рассказывала мне. В революцию, в 18-м, бросилась дама с моста в Неву. За ней две борзые. И все трое камнем ко дну. От отчаяния. Горький рассказал об этом Ленину. «Бросьте сентиментальничать», — ответил В.И.

— От Международного Красного Креста Пешкова встречалась с арестованными ЧК. «Как в тюрьме?» — спросил Дзержинский. «Там сидят многие. Они за революцию. Они ее ждали». Дзержинский усмехнулся. «Там еще сидит один полковник. Он сказал мне: „Я контрреволюционер. Я присягал Его Императорскому Величеству“. Он зябнет очень». — «Дайте ему что-нибудь потеплее», — сказал Дзержинский.

— На съемках «Мечты» в Западной Украине хозяйка квартиры говорила мне: «Пани Ранецкая, эта революция-таки стоила мне полздоровья».

— Сказать вам о своем отчаянии? Я отказалась играть в «Живом трупе». Нельзя отказываться от Толстого. И нельзя играть Толстого, когда актер N играет Федю Протасова. Это все равно, что если б я играла Маргариту Готье только потому, что я кашляю.

— В Инне Чуриковой мне интересна ее неповторимость… Талант делает человека красивым. А ее Любовь Яровая!.. Как она ринулась в революцию от личного счастья! Чурикова играет народоволку по духу. А. многие играли просто «хорошеньких», вот я, красавица, а ухожу в революцию, и это была неправда… Можете сказать, что через вас я объяснилась в любви актерам, которые играли в фильме «Любовь Яровая». Алла Демидова, сыгравшая Панову, ее порочное равнодушие к происходящему, радость по поводу гибели людей!.. Как она несет эту тему великолепно! В старину таких актрис называли «кружевницами». И, по-моему, просто неповторим Андрей Попов в роли профессора Горностаева.

— Я читаю очень поздно и на ночь почти всегда Пушкина. Потом принимаю снотворное и опять читаю, потому что снотворное не действует. Тогда я опять принимаю снотворное и думаю о Пушкине. Если бы я его встретила, я бы сказала ему, какой он замечательный, как мы все его помним. Как я живу им всю свою долгую жизнь… Потом я засыпаю, и мне снится

Пушкин. Он идет с тростью мне навстречу. Я бегу к нему, кричу. А он остановился, посмотрел, поклонился, а потом говорит: «Оставь меня в покое, старая б… Как ты надоела мне со своей любовью».

— Я родилась в конце прошлого века. Обмороки были еще в моде. И я этим широко пользовалась.

— Когда мы играли Чехова в провинции, то пьяницы-актеры за неделю до спектакля переставали пить и ходили в баню каждый день. Катарсис, вы меня понимаете?

— Какой вы дивный редактор. Мои неглубокие мысли вы превращаете в пучину.

— Какое счастье, что вы не сукин сын, хотя… мой пес Мальчик живет как Сара Бернар. А я живу как собака.

— Мне тяжело, одиноко. Меня обрадовал ваш звонок. Мы с вами люди одной крови. Я имею в виду и юмор, и печаль. И любовь к тому, чего уже нет.

— Страшно грустна моя жизнь. А вы хотите, чтобы я воткнула в жопу куст сирени и перед вами делала стриптиз.

— Я прожила жизнь не на своей улице и не в своей эпохе. Мне нужен XIX век. Срочно!

— А вообще вы знаете, что мне помешало в жизни? Душа. Как хорошо быть бездушной!..

…Раневская надолго горестно умолкает. А я отхожу от настольной лампы к стене, сплошь завешанной фотографиями. Здесь целый мир людей — близких, незабываемых, бесконечно дорогих Фаине Георгиевне. Фотографии не окантованы, повешены «на скорую руку», но навсегда. И каждая (это же Раневская!) была пришпилена к обоям, как флажок — иголкой, медицинской, бесчисленное множество которых оставалось здесь после лекарских уколов. Сколько же долготерпения, боли, сколько любви на этой стене!

Как ветер и молния (эпилог)

Стоит, как прежде, этот дом из светлого моссоветовского кирпича, дом повышенной комфортабельности, в переулке с артистическим названием Южинский. И, как прежде, уставив двор персональными машинами, живут в нем «артисты» совсем иной масти, которым никогда не аплодировала просвещенная публика, и спектакль их жизни, их ответственных ролей разыгрывался вовсе не в театральных сценах.

Была и нет. Дом Раневской канул в небытие в последний миг ее жизни.

Постоим под окнами ее квартирки с букетом роз, которые некуда возложить. И вспомним при этом, как ей всегда было нестерпимо жалко каждый срезанный стебель и каждый цветок, благодарно протянутый ей.

…Рассыпалась стенка любви, памяти и сострадания. По папкам ЦГАЛИ (куда, конечно же, не приняли фотографий столь утешавших ее собак — не гении) разошлись письма, снимки, ее рисуночки и заметки на клочках бумаги… Но вот достаю из папки прежде неприкосновенную фотографию Анны Ахматовой — сепию с царственным ликом и дарственным росчерком: «Милой Фаине» и прочитываю на обороте пометку Ф. Г. о книжке стихов с этой фотографией, подаренной ей в Алма-Ате, и о потерянном письме Анны Ахматовой. Беру пожелтевшую четвертушку бумаги: «19 декабря 1942. Передоверяю получить паек Литфонда заслуженной артистке РСФСР Фаине Георгиевне Раневской. Анна Ахматова».

…Но где же сама Фаина, где она? Нет ее в нашей земной юдоли. Ей осталось лишь побыть с нами на случайных, частенько любительских, неясных, милых, сумбурных и бестолковых фотографиях… вновь присесть на осеннюю скамью вместе со своим другом и партнером Осипом Абдуловым… мелькнуть среди старомодных регланов и шляпок в каком-нибудь приморском парке Кемери… поднять бокал шампанского с Полом Скофилдом и Майей Плисецкой… сняться на фоне дымной Магнитки… за чашкой чая с Толбухиным, маршалом-почитателем… остановиться на каком-то перроне среди незнакомых отъезжающих людей и… с веером сыгранных на своем веку ролей спешить, спешить туда, к истоку — к дачному театру в Малаховке, к чеховскому и ее Таганрогу, к фотографии юной мечтательницы, явившейся в мир, чтобы сказать: «Я вас так любила! Любила!»

Лунным, булгаковским светом залит сей путь, и озирают его великие свидетели.

Явится Бертольт Брехт, чтобы сказать: «Она великолепна! Поразительная человеческая глыба, очень смелая артистичность. Ходячий V-эффект, „эффект отчуждения“, соль моей поэтики!»

Заметит вальяжный Алексей Толстой: «Раневская, как всегда, хороша, остроумна и трогательна».

Юный царственный Завадский — Калаф из «Турандот» — воскликнет: «Ее персонажи возникают с бабелевской парадоксальностью!»

Осип Абдулов: «Она многослойна, многокрасочна и на сцене и в жизни. Характерная актриса? Чепуха! Она целая труппа».

…И где-то на самом краешке этой истории, ее финальной

лунной дороги, встретившись с нежным овалом мечтательницы, «барышни из Таганрога», разверзнутся слова Павла Антокольского, старца-поэта с пронзительным взором: «Да-да… Фаина Раневская — актриса! Погодите! Она явление природы, как Ветер и Молния. Вот она кто!»

…А ослепшего Мальчика — собаку — я повстречал недавно на Икше. Он еще был жив и даже сплавал по Волге; нарушив инструкции, капитан допустил его на теплоход, узнав о том, что он из семьи Раневской.

Андрей Зоркий. Обед у Собакевича

«Мне лягушку хоть сахаром облепи, не возьму ее в рот, и устрицы тоже не возьму; я знаю, на что устрица похожа… Нет, это все не то. Это все выдумки… У меня не так.

У меня, когда свинина — всю свинью давай на стол, баранина — всего барана тащи, гусь — всего гуся. Лучше я съем двух блюд, да съем в меру, как душа требует».

Н. В. Гоголь. «Мертвые души»

Опубликовано в журнале «Обозреватель» (1994. № 9)

В героической комедии Эдмона Ростана «Сирано де Бержерак», где звон шпаг и убийственная отточенность эпиграмм, любовь и коварство, прекрасное и смазливое, высокая поэзия и убогая проза влекут героя к трагическому финалу, на одном из перекрестков сюжета вдруг появляется «Кондитерская поэтов» — лавка Рагно, с толкотней испуганных поварят и толстых поваров. Там выносят на железных листах и в плетеных корзинах груды бриошей и горы печенья, там Сирано пишет послание Роксане и сидят поэты с набитыми ртами, а твердая рука госпожи Рагно заворачивает пирожки в рукописи их баллад и поэм… Там декламируется единственный в своем роде стихотворный

«Рецепт приготовления
Миндального печенья»:
Прежде — в пену сбей белки;
Натолки

Вместе с сахаром ванили,
Всыпь в белки душистой пыли.
И миндальным молоком
Это все разбавь потом.
После легкою рукою
Замеси миндаль с мукою
И скорей
Тесто в формочки налей…

Замысловатые кулинарные пасьянсы и бескрайнее обжорство, блеск пиршества, утонченность дегустации, безумные шалости гурманов — всем этим буквально пронизана плоть литературы. Не только раблезианской или гоголевской, булгаковской или зощенковской… У Марселя Пруста, изысканного вечного странника в поисках утраченного времени, вдруг появляется вполне осязаемое видение: пирожное «мадлен» — еле ощутимая крохотка, несущая на себе, не сгибаясь, огромное здание воспоминаний.

«Наше меню, — вспоминает герой Пруста, — подобно розеткам, высекавшимся в XIII столетии на порталах соборов, до известной степени отражало смену времен года и череду человеческой жизни, и к постоянной основе завтрака (яйца, котлеты, картофель, варенье, бисквиты) Франсуаза добавляла то камбалу, потому что торговка поручилась за ее свежесть; то превосходную индейку с рынка в Русенвильле-Пен; то испанские артишоки с мозгами, потому что она никогда еще нам их так не готовила; то жареного барашка, потому что на свежем воздухе аппетит разгуливается, а нагулять его к обеду семи часов хватит; то шпинат — для разнообразия; то абрикосы — потому что они еще редкость; то смородину, потому что через две недели она уже сойдет, и т. п.» («По направлению к Свану»).

Согласитесь, подобный кулинарный репертуар вы не повстречаете ни в усадьбе Обломовых, ни на острове Робинзона Крузо, ни в знаменитом булгаковском ресторане Грибоедова. А опохмелительный завтрак Степы Лиходеева, преподнесенный самим Воландом? А «свадебный пирожок» Тома Сойера и Бекки Тетчер, заблудившихся в лабиринтах пещеры? А презабавнейший обед Портоса у госпожи Кокнар: бараньи кости с бобами, жесткая черноногая курица, преотвратнейшее вино и пирог, в котором увязли зубы славного мушкетера?.. Ярчайшим примерам несть числа. Выразительнейшая характеристика образа жизни персонажа или целого круга людей. Кстати, касается это не только литературных героев.

Томясь в Шушенском, молоденький Ленин за свое ссыльное пособие в 8 царских рублей имел чистую комнату, кормежку и чинку белья. «Правда, обед и ужин был простоват, — сетует в своих „Воспоминаниях“ Н. К. Крупская, — одну неделю для Владимира Ильича убивали барана, которым кормили его изо дня в день (вот бедняга! — *А. З.),* пока не съест; покупали на неделю мяса, работница (нанятая за те же 8 царских рэ. — *А. З.)* во дворе в корыте, где корм скоту заготовляли, рубила мясо на котлеты для Владимира Ильича на целую неделю». Заметьте, все время подчеркивается: «для Владимира Ильича», а Наденька и ее маман, верно, святым духом питались. Барана на неделю молодому революционеру явно не хватало, «но молока и шанег было вдоволь», — оптимистически завершает свой экскурс в прошлое тов. Крупская. Добавим лишь к этому, что Ильич был заядлым охотником, грибником, ягодником, и этот промысел изрядно разнообразил его стол.

Любимыми песнями ссыльного Сталина (Туруханский край), по свидетельству очевидцев, были «Смело, товарищи, в ногу», «Умер бедняга в больнице военной» и в особенности «Сухой бы я корочкой питалась». Однако сам корочкой брезговал. Хлебушек зажевывал осетринкой, запивал исправно огненной водой. За четыре с половиной года, не написав ни одного сочиненьица, уклонясь от воинской повинности и не явившись на поля сражений, Сталин перебил и пленил видимо-невидимо таежного зверя и енисейской рыбки. «Промышлять любил, — с умилением вспоминали туруханцы, когда на советском небосклоне засияла сталинская звезда. — Пушнины-то много было, песец стадом шел с Курейской тундры. Рыбу добывал переметами». «С „Капиталом“ не пропадешь», — сказанул он однажды ссыльным сотоварищам.

Но вернемся к литературным персонажам.

Если перечитать «Мертвые души» в несколько неожиданном кулинарном ракурсе, трудолюбиво пересчитав количество выпитых стаканов чаю или откушанных Чичиковым поросят, к которым он питал особое пристрастие; если пересмотреть меню данных в его и не в его честь обедов и завтраков, присесть за чичиковский столик в придорожных трактирах или в гостиничном нумере, — словом, вычерпать до дна весь съестной материал поэмы, то мы получим восхитительный ее оттиск, точнейшим образом (ни одной лишней ватрушки или рюмки не подвернется) дублирующий и характеры, и бег сюжета, и самую соль произведения. Кулинарный «репертуар», гениально состряпанный Гоголем, разумеется, не главная, но необходимейшая часть «Мертвых душ».

Вот мы и добрались наконец до обеда у Собакевича. Что же

там подавали?

Робкая школьная память сохранила у большинства лишь бараний бок с кашей. Но постойте — ведь сначала Чичиков и хозяин выпили как следует по рюмке водки, закусив соленостями и иными возбуждающими благодатями. Потом были поданы щи с няней — бараньим желудком, начиненным гречневой кашей, мозгом и ножками. Дальше пошел хрестоматийный бараний бок. За ним — ватрушки, из которых каждая была гораздо больше тарелки, потом индюк ростом с теленка, набитый всяким добром: яйцами, рисом, печенками и невесть чем. А на десерт — варенье и редька, варенная в меду.

Сколько же персон участвовало в сей кулинарной баталии? Четверо (дамы — Феодулия Ивановна, хозяйка, и приживалка, «дама или девица, что-то без чепца, в пестром»), а всерьез-то двое — Чичиков и Собакевич (днями спустя умявший в одиночку на завтраке у полицмейстера трехаршинного осетра).

Давайте взглянем на дело с другой стороны: ведь это «заказ», исполненный самим Гоголем. Вам не надо упираться пальцем, отягощенным перстнем, в шикарную ресторанную карту, напрягать усталые извилины. Гоголь все за вас придумал и заказал. И Шекспир тоже. И Антон Павлович, и Михаил Афанасьевич. И Иван Сергеевич, и Иосиф Виссарионович… Давайте перелопатим ресторанную карточку на их вкус.

Ну, например.

«Завтрак Степы Лиходеева» (М. Булгаков. «Мастер и Маргарита»). 2 стопки водки с острой и горячей закуской. Белый хлеб. Паюсная икра в вазочке. Маринованные грибы на тарелочке. Сосиски в томате.

«Завтрак у Портоса» (из кулинарного цикла «Трех мушкетеров»). Красное вино из виноградников дю Баллон де Брасье де Пьерфон. Страсбургский пирог в форме башни. Бараньи котлеты. Жаркое из зайца.

«Обед в Обломовке» (по И. А. Гончарову). Закуска из варений, печений и солений. Суп с потрохами и лапша. Желудок и рубцы. Индейка и цыплята, откормленные орехами. Исполинский пирог.

Представляете, как все интересно закручивается? Вас ждет великолепно приготовленный ужин, обед, завтрак, да хоть бы и хаш (о котором и не ведал многомудрый Даль). Вашими кулинарами станут великие литературные мужья, изведавшие глубокие тайны не только человеческого сердца, но и пуза. Хотите что-нибудь из Мопассана или Золя, Свифта или Диккенса, Герцена или Огарева (Чернышевского не рекомендую)? Желаете завтрак Шерлока Холмса, или Стивы Облонского, или одинокого Робинзона Крузо? Или домашний обед комиссара Мегрэ? А может

быть, что-нибудь от Ламме Гудзака — Ламме-Брюха? Или бочонок амонтильядо (от Эдгара По) со всеми вытекающими из него сюжетными последствиями?.. Все это удивительно респектабельно, чертовски вкусно, вы следуете по пятам бессмертных обжор и не менее бессмертных гурманов. Вы погружаетесь в мир восхитительных литературных ассоциаций.

И каково потом небрежно бросить неприобщенным, обездоленным, затрапезным едокам: «Я сегодня отобедал изумительно, точь-в-точь как Собакевич» или: «Вчера мы ужинали с Форсайтами, а нынче стол накроет гурман гурманович — сам граф Алексей Толстой»! Но поспешим дальше.

«Обед у Собакевича». Подается на научных конгрессах и симпозиумах деловых людей.

«Ужин у профессора Преображенского» — на две или три персоны, включая Шарикова (М. Булгаков. «Собачье сердце».). Семга, нарезанная тонкими ломтиками. Маринованные угри. Кусок сыра со слезой. Серебряная кадушка с икрой. Три хрустальных графинчика с разноцветными водками. Горячая закуска. Раковый суп. Отварная осетрина, ломоть окровавленного ростбифа.

«Трапеза дюжины слепых» (по Шарлю де Костеру, «Легенда об Уленшпигеле»). Рассчитана на 12 персон. Вы получите яичницу из шести десятков яиц; путеводными вехами для ваших ложек будут полсотни черных колбас, которые, дымясь, увенчают эту гору еды. На выпивку будет целая река доброго пива. Стоимость — 7 флоринов.

«Смиренная трапеза» (по Ф. М. Достоевскому, «Братья Карамазовы»). 2 бутылки вина, 2 бутылки великолепного монастырского меду и большой стеклянный кувшин с монастырским квасом. Обед из пяти блюд. Уха со стерлядью и пирожками с рыбой; затем разварная рыба; затем котлеты из красной рыбы; мороженое и компот; и наконец киселек вроде бланманже.

«Пир у Трималхиона» (по Петронию Арбитру, «Сатирикон»). Для состоятельных людей. На 100 персон. Медовое и фалернское вино столетней давности. Закуска: белые оливки. Жареные сони (зверьки из породы грызунов), обрызганные медом и маком. Колбаски, кипящие на серебряной жаровне, с сирийскими сливами и гранатовыми зернами. Первое блюдо: павлиньи яйца и яйца из теста с жирным виноягодником. Второе: заяц с поперченной подливой из рыб. Третье: изжаренный вепрь в окружении поросят из пирожного теста. Четвертое: дрозды-пшеничники, начиненные орехами и изюмом. Пятое: свинья, по горло забитая кровяными и жареными колбасами, etc.

Я представил вам лишь скромный эскиз, отрывок из необузданного пиршества Трималхиона — престарелого нувориша эпохи Нерона. И приоткрыл лишь толику рецептур, кулинарных шедевров и застольных программ, начертанных перьями истинных поэтов вселенской кухни. Но кто знает, кто знает!.. Может быть, рука об руку с нами гурманы, рыцари туго набитого кошелька поставят на ноги первый в России ресторан изящной кухни и словесности. («Я верую, я хочу верить». «Дядя Ваня».) Может быть, мы «обналичим», снабдим нашу матушку, сопредельные и отдаленные страны тысячами гастрономических рецептов, бальзамов души, возвращающих людям ласку, вкус и память отчего дома.

Идея неплохая. Первозданная… А обед у Собакевича продолжается.

Петр Зоркий

Леонид Седов
Друг — подарок судьбы

Леонид Александрович Седов — востоковед, канд. истор. наук; социолог, в 1988–2008 ведущий сотрудник ВЦИОМ, затем Левада-Центра.

Воспоминания написаны для данного издания.

Друзей у меня много, но наибольшее содержание я извлек из дружбы с Петей, с Петром Марковичем Зорким. Это мой ближайший, лучший друг — пожизненно и посмертно. Как бы я охарактеризовал его?

В первую очередь, как человека многогранного и многостороннего. Он интересовался очень многими сферами жизни и искусства, исследуя их глубоко и всесторонне. По масштабу охвата и разнообразию интересов я назвал бы его человеком эпохи Возрождения, хотя что-то помешало ему достичь исторического, эпохального масштаба. Возможно, дело просто в том, что он жил не во Флоренции, а в советской Москве. Или его характер не дал заложенным в нем талантам осуществиться в полной мере? Так или иначе, но достижения его (я не говорю о научных) оказались важны лишь на локальном уровне. Зато внутри нашего круга, нашей тесной дружеской общности, он всегда оставался человеком, который и нас стимулировал к тому, чтобы интересоваться всем на свете. А сам он делал это чрезвычайно эффектно и эффективно.

Петя Зоркий для меня — вовсе не кристаллохимия, хотя я знаю, что как раз в профессиональной сфере он достиг высочайших результатов, был оценен профессиональным сообществом, сделал значительный вклад в науку. Но для меня его личность связывается скорее не с науками, естественными или точными, а с музыкой и поэзией. А кроме того, просто с роскошью общения с ним — чрезвычайно содержательного, плодотворного, даже духовного. Петя среди друзей, в компании, был инициатором увлекательных споров, сопоставления взглядов, тематическим инициатором дружеских общений. В нем жила жажда поделиться тем, что он сам увидел, услышал, узнал. У него был дар учителя, вернее — просветителя.

Меня, например, он еще в ранней юности приобщил к серьезной симфонической музыке. Конечно, я и сам что-то знал,

но в основном по советским радиопередачам, а таковые не включали в себя многих замечательных композиторов — например, Сен-Санса или Дебюсси. Петя же был, можно сказать, меломаном и с огромным удовольствием знакомил других с музыкой, которую любил. Вот я, например, хорошо знал Второй концерт Рахманинова для фортепьяно с оркестром. А Петя мне: «Да что ты! Есть другой и замечательный — Четвертый концерт!» И тут же стал мне его напевать, потом предложил прослушать, и эта музыка вошла в мою жизнь прочно и навсегда. С самого начала наше общение было проникнуто музыкой.

Мы познакомились в 59-й школе, где вместе учились. Это была особая школа, бывшая Медведниковская гимназия в Староконюшенном переулке. Даже в послевоенное время она все еще была проникнута гимназическим духом. Сам интерьер порождал необычайную тягу если не к учебе, то к знаниям. Актовый зал с двуглавыми орлами (с царскими орлами, лепнина такая в углу, у потолка), в библиотеке огромные тома Брокгауза и Эфрона, дореволюционное издание Брэма. Школьники к таким книгам, понятно, не допускались, но это создавало определенную атмосферу. Школа была мужская, и раздельное обучение (с 1943 и примерно до 1954 года) наложило отпечаток на наше воспитание, заставило нас смотреть на девочек как на неземные существа.

Петя учился на класс старше, но потом — в девятом или десятом — его оставили на второй год, и мы сравнялись. Вот что любопытно: второгодником он стал из-за химии, и это, видимо, сыграло большую роль в его дальнейшем выборе. Кажется, он решил доказать, что поставленная ему двойка была случайностью. Он учился в классе «А», я в «Б», но на уроках, в том числе и на химии, мы часто пересекались. Помню, сидим на задней парте, а Петя с дружками играет джаз! Поют и стучат по парте. Он был известен как озорной и дерзкий парень, который мог и урок сорвать какими-то репликами. А меня в то время исключили из комсомола за всякие школьные выходки, по шалопайству (потом исключение заменили строгим выговором). Я сижу тише воды, ниже травы, а они все играют, и я их упрашиваю прекратить…

И вот однажды, уже после выпускного вечера, мы случайно повстречались на Гоголевском бульваре. Петя говорит: «Слушай, Седов, по-моему, ты в классе „Б“ играл такую же роль, как я в классе „А“». Мне это страшно польстило, ведь Петя был школьной и даже районной знаменитостью, все школьные вечера проходили при его участии. Настоящий шоумен! Он был автором капустников и сочинителем песенок, мы все их тогда распевали.

Многое он придумал в компании с Альбертом Аксельродом, который потом, когда уже учился в 1-м Меде, прославился как создатель КВН. У них был настоящий эстрадный коллектив, выступали они на всех вечерах. Петя прекрасно аккомпанировал на пианино, а его песенки не уступали тогдашним эстрадным композициям, да и сейчас, на фоне современной музыки, отлично бы прозвучали: запоминающиеся мелодии, хорошие слова. В моей памяти сохранился Новогодний вечер в самом конце 1951-го и такие строчки: «Приходит Новый год, он счастье принесет, мы в него вступаем рядом, ты в него войдешь со мной, а я с тобой…» Грустная такая песня, но теплая. И еще выпускной в начале лета 1952-го:

Школьным фиолетовым наш привет,
Цвета фиолетовее в мире нет,
Ими поливали мы куртки и штаны,
Ими души наши пропитаны!
Но сегодня мы довольны: кончились страдания,
Получили среднее мы образование…

В студенческие годы мы продолжали напевать эти песенки. Такую например:

Всюду темно, всюду темно,
Только там светится чье-то окно.
Это над книжкой сидит Аксельрод,
Хочет понять, где катод, где анод.
Это над книжкою Зоркий сидит
Или, точнее, над физикой спит…

Так вот, Петя был шоумен арбатского масштаба, очень уважаемая личность, и я до сих пор не готов признать, что мы играли в классе одинаковую роль, я ни в какое сравнение нас не ставил. Он был знаменитостью, а я нет. Поэтому когда на бульваре он мне предложил вместе готовиться к поступлению, я был действительно польщен.

Лето было жаркое, мы зубрили, сидя валетом в ванне, наполненной холодной водой. Петя поступал в университет, я в ИнЯз, хотя он уговаривал меня выбрать институт посерьезнее и заниматься наукой. Уже тогда у него проявилась не просто склонность к науке, но стремление познать все на свете, как и присуще человеку Возрождения. У него была даже нарисована схема всех наук, только он считал, что любые науки можно

постичь самообразованием, а вот химию — никак. Химию следовало изучать в университете, в схеме она фигурировала на правах науки непостижимой. В дальнейшей судьбе Пети сыграли роль два мотива. Первый — уязвленность тем, что химичка оставила его на второй год, это было противно его победительной натуре. Второй мотив — возрожденческий, всеохватный.

Меня он так и не переубедил, но именно тогда я вошел в семью Зорких почти на правах родственника. Как-то недавно я решил проанализировать важнейшие, поворотные точки в моей жизни (женитьба, работа и т. п.) и вдруг понял, что на всех этапах повороты или знакомства шли либо через самого Петю, либо через одно звено от него. Кстати, и первая моя служба была непосредственно у его мамы, у Веры Яковлевны Васильевой. Она заведовала отделом в Институте востоковедения и готовила свою книгу «Индокитай» ко второму изданию (первое вышло перед войной или сразу после). Меня она взяла на работу — но не как Петиного дружка, она просто оценила меня как человека, который способен помочь в таком деле. Став научным сотрудником низшей ступени, чем-то вроде секретаря отдела, я ходил по библиотекам, раскапывал для нее какие-то более свежие данные. И там же, в институте, встретил свою первую жену… Многочисленные нити протягиваются от Пети Зоркого к людям, которые сыграли в моей жизни существенную роль, он был центром биографического узла моей жизни.

И с юности я наблюдал, как шло становление его личности, менялись взгляды. Его отец-коммунист погиб в Московском ополчении, Вера Яковлевна была старый большевик. Она дружила с женой Бухарина, которую потом посадили, так что сама она, конечно, про все эти дела знала, но с детьми темы репрессий не обсуждались. Однажды мне дома рассказали про встречу одного человека со Сталиным, который проявил тогда и свой антисемитизм, и другие свои известные качества. В десятом классе я стал Пете пересказывать эту историю, а он ответил: «Это какие-то выдумки врагов». Но за год с ним случился перелом, и когда Сталина хоронили, он никакого горя не испытывал. Однако у всех нас было ощущение исторического перелома, и мы все хотели стать его свидетелями. Очередь к гробу в Колонном зале начиналась где-то у Трех вокзалов, становиться в конец — бессмысленно. Охваченные спортивным азартом, мы ринулись туда через Столешников, где грузовики стояли в четыре ряда, перегораживая выход на Пушкинскую улицу. Но мы прорвались, проползли под колесами этих грузовиков и выскочили у самого Колонного зала. Вот так мы попрощались с эпохой.

Попав в дом Зорких, я сразу окунулся в музыкальную

атмосферу. Помню, Петя сочинил песню на слова Гумилева:

Оглушенная ревом и топотом,
Облеченная в пламя и дымы,
О тебе, моя Африка, шепотом
В небесах говорят серафимы…

Тут забавная предыстория: один мой одноклассник, его звали Ваня Буханевич, мечтая проникнуть в зорковскую компанию, отловил меня в школьном туалете и прочитал стихи про Африку, утверждая, будто сам их сочинил. Каким-то шестым чувством я догадался, что это похоже на Гумилева, хотя сам в ту пору мало что о Гумилеве знал. А Петя в ту пору, как я помню, прекрасно знал Гейне. Позже он стал не просто любителем, но знатоком поэзии. Заканчивал жизнь он влюбленным в Бродского, всегда почитал Ахматову, Цветаеву. А вот Маяковского — нет, хотя постепенно мне удалось приобщить Петю к его ранней лирике. В 1957 году мы оба увлекались Леонидом Мартыновым, мы как бы «раскодировали» этого поэта, чьи стихи о природе, например, прочитывались как социальные, как намек на происходящие в стране процессы — оттепель и прочее. С этой «раскодировкой» мы с Петей даже выступали с неким подобием лекций для друзей.

Так вот, Ваня притащил стихи Гумилева к Зорким и попытался выдать за свои, но кто-то из друзей Неи довольно быстро раскрыл плагиат. Ваня с позором был отлучен от дома, но зато сочинилась песня, и мы хором ее исполняли. Тогда подыгрывали на пианино, гитары не было и в помине. Репертуар был разнообразный. Друзья Неи (они из другого, старшего поколения) пели «Я был батальонный разведчик» и «Лев Николаич Толстой». А мы предпочитали «Течет реченька по песочечку» или что-нибудь в этом роде. Моим входным билетом в дом стала песня «По бугоркам и низким косогорам», напоминающая Есенина. Андрей, младший брат, дописал к ней тогда какие-то куплеты.

Но к серьезной музыке мы продолжали относиться всерьез. В конце 1950-х на экраны вышел музыкальный фильм «Шуберт», мы смотрели его раза два или три. Там замечательная певица исполняла «Аве Мария», а мы за ней — в туристических путешествиях, в каких-то разваленных церквах русской глубинки — на голоса. Примерно тогда же Пете удалось достать билеты на оперу «Порги и Бесс» Гершвина, мы пришли в полный восторг и долго еще напевали разные номера.

А потом наступила эра гитары. Окуджаву я впервые услыхал в 1959 году у нашего друга Игоря Можейко — тихо так записанная

пленочка на каком-то магнитофоне. Как-то позже Окуджава, тогда еще совсем не знаменитый, побывал в гостях у Андрея Зоркого (они оба работали в «Литгазете»). Петя, говорят, не дал ему взять в руки гитару, сам все время играл на фоно!

У меня пленочная эпопея началась в 1964 году, когда на защиту диссертации мне подарили магнитофон. Я записывал разных бардов — и живых, и с пленок переписывал, коллекционировал бардовские песни и щедро делился ими с друзьями. Мы все освоили тогда гитару, но репертуар у нас различался. Я жаловал Высоцкого, Петя больше культивировал морские песенки — Юлия Кима, Новеллы Матвеевой. Тогда уже начиналась эпопея с Онегой, с нашими походами на Онежское озеро. Петя был настоящий онежский капитан, много лет ходил на лодках «Табити» и «Текучий голландец». Он не особо верил, что и мы можем сколотить свою команду и не утонуть в онежских водах. Но в 1968 году, когда в Москве как раз шла кампания расправы с диссидентами, мы создали альтернативный экипаж. Я стал капитаном лодки с актуальным названием «Подписанка», Нея — нашим онежским адмиралом, а Борис Шрагин даже контра-адмиралом, от слова «контра». У Зоркого в команде царил авторитарно-дисциплинарный стиль, у нас — разгильдяйски-хохмический.

Петя всегда и во всем доходил до самой сути, любую тему изучал досконально, будь то все известные в мире способы разводить походный костер, будь то знаменитые его грибы. Дело тут не только в дотошности, но и в азартности его натуры. То он коллекционировал рыбок, то этикетки, то блошки. А какие только игры мы не перепробовали! Началось когда-то с китайского маджонга, Петя взял его на время у Аллы Парфаньяк и Николая Крючкова, тогдашнего ее мужа. Игра это довольно сложная, я однажды даже в сердцах разбросал эти кости, а вот Петя все-таки достиг некоторых успехов. В свою игровую орбиту он вовлекал всех на свете. То покер, то пинг-понг, то «интеллектуальное многоборье» с четко выработанными правилами. Помню, в финал вышли Кира Сошинская и сам Петя, но финал этот почему-то не состоялся.

Компания у нас была большая, и все истоки ее на Арбате конца 1940 — начала 1950-х. В нее входили Игорь Можейко (впоследствии известный писатель-фантаст Кир Булычев), шекспировед Игорь Рацкий, Феликс Городинский — референт министра здравоохранения (очень был прямой человек, и в министерской приемной с людьми разговаривал так же, как дома с друзьями), физик Витя Щипачев и его жена Нила, журналист-международник Женя Глущенко. С Арбата давно все разлетелись,

но арбатский дух, «арбатское дворянство» оставались объединяющим началом.

В чем оно? Наверное, в какой-то интеллигентности, унаследованной от родителей. Хотя в той самой 59-й школе блатняка было тоже хоть отбавляй, особенно в начальных классах, и драки я помню жуткие. Но класса с седьмого дворовые паханы уже в основном сидели по тюрьмам, так что атмосфера в школе менялась. Петя был знаменит еще и потому, что многие дворовые ребята отчасти ему покровительствовали (впрочем, как и мне). Был у нас в школе некий Милькес — очень блатной человек, но у Пети с ним сложились вполне доверительные отношения. А я, если так можно выразиться, приятельствовал с блатным Радзивиловским, связанным со взрослыми уголовниками. Все было перемешано, как вообще в центре Москвы. На Арбате с довоенных времен проживали интеллигентные люди — например, частные врачи, дантисты, гинекологи. В подвалы их домов после войны хлынул совсем другой люд, но школа-то была общая для всех.

Арбатская интеллигентская дружба сохранялась, и не перечислить наших общих затей и мероприятий. Вот, например, нам с женой Надей, Надеждой Аникановой, в период абсолютного дефицита пришла в голову мысль, что мы, мол, можем прожить всю жизнь и ничего вкусного не попробовать. Тут же внутри нашей компании сложился «клуб гурманов-большевиков», сокращенно КГБ, со своим уставом и строгими правилами. В клуб, конечно, входили и Петя, и Андрей Зоркие, они оба превосходно готовили. Принцип состоял в том, чтобы регулярно устраивать особым образом организованные обеды (по нашей терминологии — «заедания»), которые включали в себя холодные и горячие закуски, суп, основное блюдо, но главное — проходили под каким-то девизом. У нас, помню, было «маршальское меню»: гречка с мозгами, наполеон, кутузовские котлеты, и еще мы создали рецепт коктейля «Блюхер», очень постаравшись придать ему голубой цвет. Изобретали и изощрялись, как могли, со страшным трудом доставая продукты…

Давно уже все обзавелись семьями, детьми, но сохраняли стиль общения ранней молодости. Помню, в 1967-м к Новому году устроили целый капустник «на ленинскую тему», разделились на команды, изготовили маски из плакатов с разными портретами вождя и выскакивали на «сцену»:

Ты Ильич — и я Ильич!
Бросим мы победный клич:
Уважайте труд б…й,

Прячьте спички от детей!..

И сколько еще таких куплетов насочиняли. Петя, кстати, был беспартийным, в отличие от старшей сестры Неи (до 1968 года), хотя уж как в университете его, заведующего лабораторией, тянули «в ряды»! Нея — другое поколение, а в нашем поколении и в нашем кругу вступить в партию считалось уже невозможным.

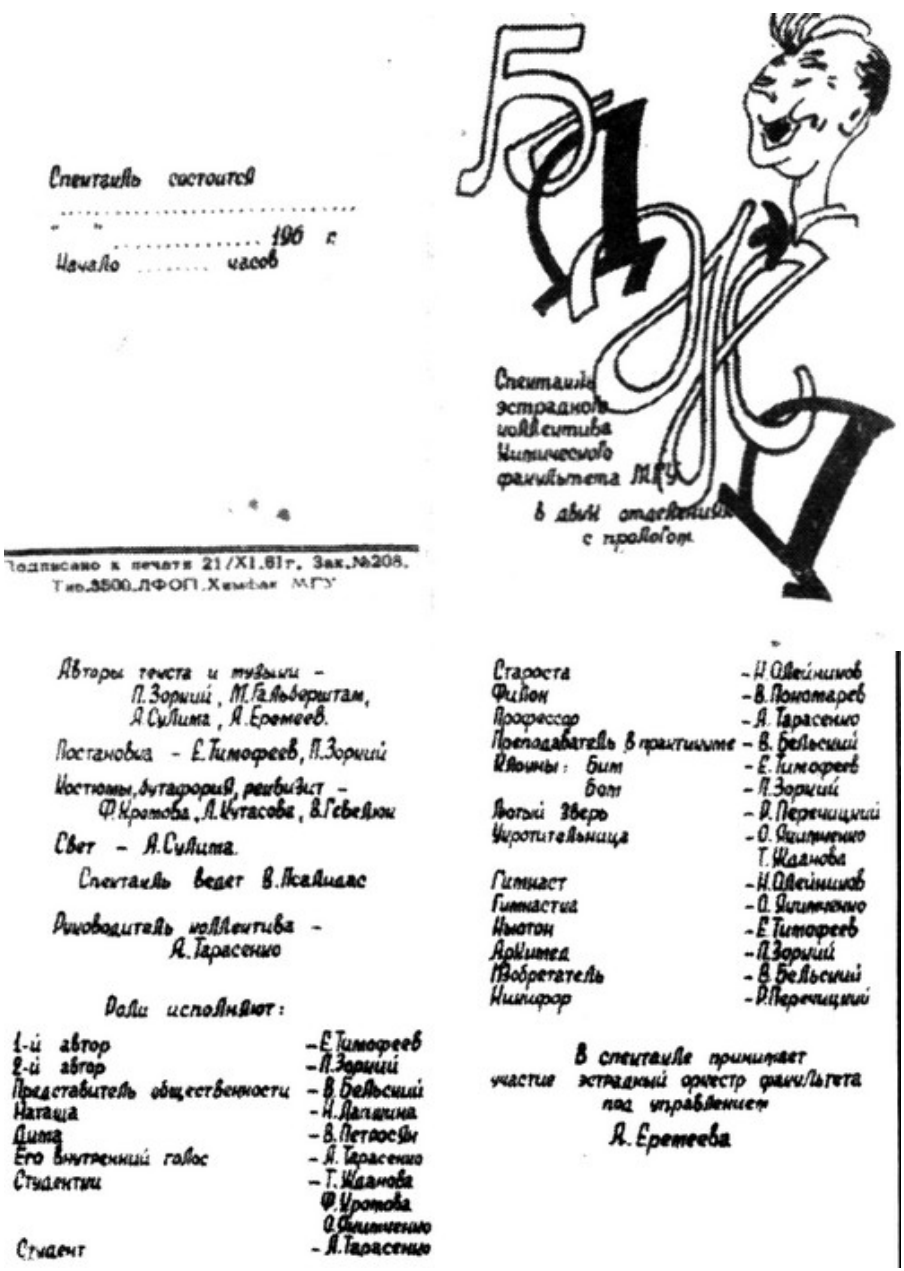
Так получилось, что в последний год жизни Петя несколько месяцев прожил у нас в доме. Никогда не теряя времени попусту, он наговаривал на магнитофон стихи своих любимых поэтов для будущих вечеров на химфаке и предъявлял записи моей жене, благо она профессионал, преподает в Щепкинском училище сценическую речь и художественное слово. Мы были свидетелями его героического противостояния болезни. Преодолевая немыслимую физическую боль, Петя — профессор Зоркий — строго по учебному расписанию ездил в университет и читал свои лекции.

Виталий Бельский
На сцене химфака

Виталий Константинович Бельский — выпускник химического факультета МГУ, доктор химических наук, профессор.

Текст написан для данного издания.

С давних студенческих времен у меня сохранилась программка одного из спектаклей театра химического факультета МГУ. С этим спектаклем, да и с другими эстрадными представлениями, мы гастролировали в университетских кругах и даже на сцене ленинградского Дома ученых. Обратите внимание: Петр Маркович Зоркий здесь выступает как один из авторов текста и музыки, как режиссер-постановщик и исполнитель нескольких ролей, в том числе клоуна Бома и Архимеда. На химфаке, да и вообще в МГУ, самодеятельности всегда придавалось очень большое значение, и Зоркий много лет ею руководил.



Спектакль состоится
.....
" " ..... 196 г.
Начало ..... часов

Спектакль эстрадного коллектива Химического факультета МГУ
в двух отделениях
с прологом

Подписано к печати 21/XI.61г. Зак.№208.
Тир.3500.ЛФОП.Химфак МГУ

Авторы текста и музыки –
П.Зоркий, М.Гальберштам,
Я.Сулима, Я.Еремеев.

Постановка – Е.Тимофеев, П.Зоркий

Костюмы, бутафория, реквизит –
Ф.Уротова, Л.Чугасова, В.Гевелюк

Свет – Я.Сулима.

Спектакль ведет В.Тсаллас

Руководитель коллектива –
Я.Тарасенко

Роли исполняют:

1-й автор	– Е.Тимофеев
2-й автор	– П.Зоркий
Представитель общественности	– В.Бельский
Наташа	– Н.Лагашина
Дина	– В.Петросян
Его внутренний голос	– Я.Тарасенко
Студентки	– Т.Шалнова Ф.Уротова О.Ягличенко
Студент	– Я.Тарасенко

Староста	– Н.Овейников
Фидон	– В.Пономарев
Профессор	– А.Тарасенко
Преподаватель в практикуме	– В.Бельский
Ньютоны: бит	– Е.Тимофеев
бит	– П.Зоркий
Злобный Зверь	– Р.Перечицкий
Укротительница	– О.Ягличенко Т.Шалнова
Гипнотист	– Н.Овейников
Гипнотизер	– О.Ягличенко
Ньютон	– Е.Тимофеев
Архимед	– П.Зоркий
Изобретатель	– В.Бельский
Императрор	– Р.Перечицкий

В спектакле принимает участие эстрадный оркестр факультета под управлением
Я.Еремеева

Именно в 1962-м, когда я переходил с первого на второй курс, а он уже был молодым преподавателем, завязалась — можно сказать, на сцене — наша дружба, длившаяся десятилетия. По разным поводам мы с ним сочинили немало шуточных текстов. К 50-летнему юбилею кафедры физической химии, например. Поздравления, записанные на листочках, частью сохранились, но понятны и смешны они, конечно, только тем, кому адресованы, то есть нашим коллегам.

Да что там капустники в университете! Петя устраивал их и

после каждой конференции — пока эти конференции были. До начала 1990-х само общение ученых строилось по-иному, не так, как сейчас. Для обмена информацией устраивали выездные конференции, где встречались самые разные и интересные люди. Теперь кажется, что мы все время собирались — то где-нибудь под Тверью на озерах, то под Иркутском на Байкале, то в Новосибирске и даже на Иссык-Куле. Конечно, и сегодня конференции бывают, но совсем не так часто, да и география другая, и состав другой. А тогда — одна только Украина (точнее, Западная Украина) чего стоила.

Так вот, после каждого рабочего дня, после всех докладов и дискуссий, Зоркий трубил сбор на вечернее шоу. Видите разницу? Не то, что разбились по группам и развернули свое застолье, а собрались все вместе на «художественную часть», будь то чтение хороших стихов, будь то просто песенки под гитару, будь то объявленный заранее тематический вечер. А заводила — Петр Маркович с его харизмой и неисчерпаемой фантазией. Кстати, и преподавателям, и сотрудникам лаборатории кристаллохимии МГУ памятны поэтические вечера, посвященные русской поэзии, которые он проводил на химическом факультете уже в последние, 2000-е годы: всерьез подготовленные, содержательные. Ему вообще было свойственно объединять людей вот таким образом, это один из его талантов.

Зоркий был очень неординарным ученым, он мыслил оригинально и смело, но в профессии, я считаю, главная его заслуга — педагогическая деятельность. До Зоркого кристаллохимия входила, разумеется, в университетский курс, но на нее отводилось мало времени. Именно он организовал Всесоюзные совещания по преподаванию кристаллохимии и до тех самых пор, пока все не развалилось, они проходили раз в два года, набрав приличную высоту. Сколько людей воспиталось на этом! И изучать кристаллохимию стали по-другому.

Вместе с профессором А. И. Китайгородским, его учителем, Зоркий организовал симпозиум по межмолекулярному взаимодействию и конформации молекул, который живет до сих пор. Только благодаря Петиной работоспособности жили Всесоюзные совещания по органической, по неорганической, по прикладной кристаллохимии. Кстати, Китайгородский (скорее не как автор, а как имя, как «знамя»), Зоркий и я выпустили в 1970-е годы достаточно значительный трехтомник «Строение органического вещества». Однако из нас троих химиком был только я: профессор Китайгородский — физик, а Зоркий в душе вообще был скорее математиком. Химия — вовсе не то, чем он жил. Он работал именно в кристаллохимии потому, что в эту

сферу входит и геометрия, и топология. Мне даже кажется, что последние его задачники и учебники перенасыщены математикой, а целым поколениям начинающих химиков это если и нужно, то лишь на уровне спецкурса. Но это мое мнение, а Петр Маркович придерживался другого и, конечно, имел для этого обоснование.

Вообще же в науке Зоркий шел абсолютно своим путем, обгоняя многих и многих. Другое дело, что он, достигнув определенного и высокого результата, дальше его не касался, как бы останавливался на взлете. Поэтому целый ряд его исследований остался в использовании довольно узкого круга ученых. Зоркий утверждал: «Наука начинается там, где кончается рентгеноструктурный анализ». Тем самым он обижал массу людей — специалистов по этому анализу.

Суть конфликта можно разглядеть даже в его научно-популярной, написанной для широкого читателя книжке «Архитектура кристаллов», отрывок из которой приводится ниже. Вся кристаллохимия строится на рентгеноструктурном анализе. Это экспериментальный метод, с помощью которого устанавливается строение молекул и их расположение в кристалле, а вот уже кристаллохимия объясняет, почему оно так образовалось, почему именно такое строение кристалла определяет именно такие свойства. Почему алмаз тверд, а графит, например — хотя и он является углеродом — слоится? А потому, что алмаз построен вот таким образом, а графит — другим. Зоркому было важно, как это можно объяснить и вывести из этого закономерность.

Другой его учитель, М. А. Порай-Кошиц, тоже был физик, доктор физико-математических наук. Его учебник по рентгеноструктурному анализу — чистая физика. Но Зоркий, при всем уважении к Порай-Кошицу, в науке очень быстро ушел от него в сторону, определяя собственный путь. Ведь как было принято в классической кристаллохимии? Провел обширный ряд исследований по рентгеноструктурному анализу — и вот готовая статья, а то и диссертация. Причем раньше все делалось вручную, расчеты проводились на арифмометрах (теперь все делают компьютеры). Так вот, эта рутина Петру Марковичу не нравилась. Он открыл собственный метод симметрии потенциальных функций — это его изобретение, его ноу-хау, на этом методе защищал диссертацию и я, и многие его первые ученики. Смысл в том, что молекула не рассматривается внутри нее самой, потому что как целое она обладает энергией, а эти сгустки, эти кластеры энергии могут друг с другом укладываться так, чтобы это совпадало с теорией плотной упаковки, то есть по принципу

выступ — впадина (т. е. выгодно энергетически).

Вообще кристаллохимия — фундаментальная наука, попытки использовать ее закономерности на практике на сегодня большими успехами не увенчались. Допустим, высокотемпературная сверхпроводимость: проводник не оказывает сопротивления, то есть по нему можно гнать электричество, не теряя на сопротивлении, на проводах. Такие полупроводники изготовили, но все они работают только при температурах, как у жидкого гелия, и на улице их не проложишь. Но ученые, имея такие полупроводники, стали анализировать их строение — и вот тут слово за кристаллохимией, способной объяснить, почему так. Однако не кристаллохимия послужила толчком для создания полупроводников, а наоборот. Все это я подчеркиваю именно потому, что Петру Зоркому как ученому и первооткрывателю интересна была в первую очередь теория.

И, повторю, преподавательская работа. Он вполне мог бы читать курс кристаллохимии, как это делали до него — как читал Г. Б. Бокий, как читал М. А. Порай-Кошиц. И это было бы нормально, но Зоркий сделал больше. Можно только пожалеть, что он не успел главного (а ведь хотел, часто говорил об этом) — не написал учебник по кристаллохимии. Такого учебника просто нет. Есть, конечно, пособия — но ведь все пишут пособия! Для Самарского университета, для Архангельского университета. И Зоркий писал — для химфака МГУ. А учебник был и остается один: «Кристаллохимия» Бокия, изданная в 1953 году, на этом всё.

Объяснять, формулировать мысль Зоркий умел очень хорошо, тут сказывались и его происхождение из сугубо гуманитарной семьи, и его разнообразные жизненные интересы. При математическом мышлении он чувствовал текст как гуманитарий — подсознательно, я думаю. Мы вместе написали много статей, и все он перелопачивал как литературный редактор — на пользу делу, ведь для восприятия способ изложения исключительно важен, даже если речь идет о строго научном тексте по естествознанию. Читаешь рубленые фразы — и сразу становится скучно. А когда текст красиво написан, он обязательно откладывается в сознании. И сослаться на него хочется.

Или вот лекции Зоркого. Дело было так: на химфаке к лаборатории кристаллохимии присоединили лабораторию седиментационного анализа и истории химии. Пришлось Петру Марковичу взять на себя — помимо разработанного им курса кристаллохимии — еще и курс истории химии, он читал его с 1987 года. И могу себе представить, как читал! Ведь книг по этому предмету, по истории химии, тоже — раз, два и обчелся.

Начиная от алхимии все более или менее хорошо описано, но нашу историю химии надо было собирать по крупицам. А все, что делал Зоркий, он делал досконально и тщательно, врубаясь в тему до предела.

Этот подход был, собственно, его образом жизни. Такой же доскональностью отличались его доклады-эссе, например, о музыке или о грибах — на конференциях. Я помню, он собрал вообще все, буквально все справочники о грибах, какие есть на свете, проштудировал их и вывел целый ряд собственных концепций, которые подкреплял практикой, то есть последовательным сбором грибов и приготовлением каких-то немыслимых, нетрадиционных блюд. Однажды на какой-то конференции идем мы с Петром Марковичем, а навстречу академик Николай Васильевич Белов. Мы срываем у дорожки по грибу и жуем… Академик в ужасе, а Петя научно объясняет, что ядовитых грибов в нашей природе раз-два и обчелся, а те, что мы сбиваем ногами, по большей части можно и сырыми пожевать.

В конце 1980-х он увлекался коллекционированием винно-водочных этикеток. Но их тогда в нашей стране было, может, пять видов. И вот мы, его друзья, попав куда-нибудь за границу, отклеивали, отмачивали, отпаривали этикетки для его коллекции, причем процесс отделения бумажки от бутылки следовало проводить строго по данным им указаниям, чтобы не смялось, чтобы не покоробилось. К счастью для нас, в начале 1990-х, когда к нам хлынули бутылки бесчисленных видов и частью неведомого происхождения, Петр Маркович уже остыл к этому хобби и увлекся чем-то другим.

Таких увлечений у него на протяжении жизни было множество, и в круг своих интересов он всегда вовлекал всех друзей. Из самых ярких воспоминаний — ФЕПРИН, Федерация профессиональных интеллектуалов, образованная нами в конце 1960-х. Собирались компанией, в основной состав которой входили кинорежиссер Илья Авербах и его жена — сценарист Наталья Рязанцева, Игорь Можейко (он же будущий писатель-фантаст Кир Булычев) и его жена — художник Кира Сошинская, наши друзья Феликс Городинский, Леня Седов, Женя Глущенко, Ян Кандрор. Вообще участники менялись, но условия «интеллектуального многоборья», состоявшего из четырех видов спорта (из большого слова — маленькие, слова на первый слог, слова с заданным буквосочетанием и викторина), с полуфиналом и финалом, были установлены четко. У меня сохранился и устав, и все протоколы, и имена гроссмейстеров. Сейчас, когда какие-то игры и викторины показывают по любой программе ТВ, этим, может, никого не удивишь. Но в те времена сама невинная идея

ФЕПРИНа (служившего, конечно, поводом для дружеской встречи и гулянки) содержала в себе нечто альтернативное. Помню, я прятал от отца наши протоколы, чтобы он не подумал, будто мы вступили в антисоветскую организацию…

Целую главу нашей жизни составили походы на Онежское озеро, я попал туда впервые в 1969 году в составе экипажа под началом Зоркого, капитана доблестной шхуны «Табити» — местной лодки-кижанки с надстроенными мачтами и под парусами. Потом, после нее, с капитаном Зорким плавали и «Текучий голландец» и «Зассыха». Своей любви к Онеге Зоркий не изменял до конца жизни, не изменяем и мы, только ездим теперь в Финляндию, чья природа так напоминает о Карелии и об ушедших временах, и об ушедших друзьях.

Петр Зоркий. Архитектура кристаллов

Фрагменты из книги «Архитектура кристаллов» (М.: Наука, 1968).

Кому не приходилось любоваться причудливым переливающимся блеском, тонкой игрой цветов на гранях кристалла! Будь то драгоценный самоцвет или простая снежинка — кристаллы всегда поражают человека удивительной гармонией, строгостью и изяществом очертаний.

В минералогическом музее вы можете увидеть гигантские кристаллы, достигающие человеческого роста, а иной раз и уникальные экземпляры, вес которых измеряется в тоннах. Но подобные музейные уникумы, конечно, встречаются очень редко. И вообще, на первый взгляд может показаться, что кристаллы хотя и приятное, но не частое явление в нашем мире.

Но присмотритесь получше к окружающим вас предметам. Обычные сахар и поваренная соль, лед и песок состоят из множества мелких кристалликов. Границы раздвинутся еще шире, если вы вооружитесь микроскопом. Излом любого металла глянет на вас сверкающими кристаллическими гранями. Окажется, что основная масса горных пород, образующих земную кору, состоит из кристаллов. Даже глина, как показывают точные методы современной науки, представляет собой нагромождение мельчайших кристалликов. Металлы, камень, песок, глина — это основа наших строительных материалов. Значит, из кристаллов построены целые города!

Вывод, который мы должны здесь сделать, многим покажется неожиданным, но это так: кристаллическое состояние — одно из самых распространенных в окружающей нас природе.

Добавим к этому, что кристаллическими являются очень многие синтетические материалы, используемые в современной технике. Вспомним о полупроводниках, ферромагнетиках, сверхпрочных и жаростойких сплавах, и нам станет ясно, что изучение кристаллического состояния — дело первостепенной научной важности.

Но что такое кристалл? Каковы основные признаки кристаллического состояния?

Твердое вещество существует в двух формах: оно может быть кристаллическим или аморфным. Одно из характерных свойств кристаллического вещества, в отличие от аморфного, — способность самоограняться. Кристаллы образуются по-разному: они выпадают при упаривании раствора, они возникают при охлаждении расплава, при достаточно низкой температуре они растут из паров (вспомните иней или морозные узоры на стекле). И во всех этих случаях на поверхности кристаллов самопроизвольно возникают плоские грани.

Вместе с тем, огранка хотя и характерный, но не обязательный признак кристаллического вещества. В некоторых случаях грани кристаллов бывают выражены весьма нечетко. Иногда вещество состоит из таких мелких кристалликов, что грани трудно обнаружить даже под микроскопом. Кроме того, если кристалл обточить, придав ему округлую форму, лишенную граней, вещество не перестанет быть кристаллическим и свойства его останутся прежними.

Способность самоограняться — это лишь одно из проявлений более общего, более фундаментального качества кристаллов — их анизотропии. Так называют различие свойств по разным направлениям.

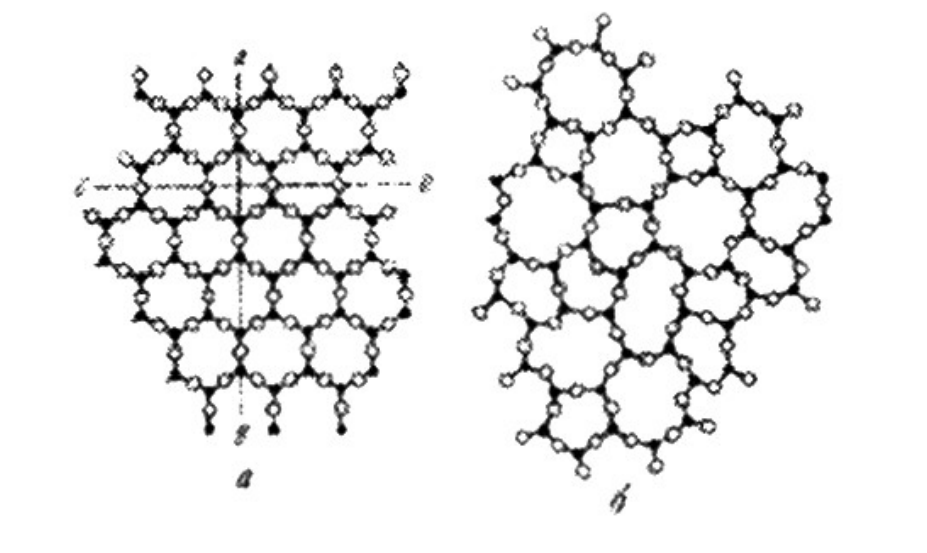
Возьмем кристалл поваренной соли, имеющий форму куба, и выточим из него шар. Затем погрузим шар в насыщенный раствор соли и будем медленно упаривать раствор. Кристалл начнет расти и постепенно снова примет форму куба. Этот опыт показывает, что скорость роста кристалла в разных направлениях неодинакова. Грани кристалла возникают перпендикулярно направлениям, по которым скорость роста минимальна.

Анизотропия проявляется в очень многих физических свойствах кристаллов. В отличие от кристаллических аморфные вещества, имеющие совершенно одинаковые свойства по всем направлениям, называют изотропными. В этом отношении они подобны жидкостям и газам. Еще одна характерная особенность кристаллов — фиксированная температура плавления. При нагревании кристаллическое вещество вплоть до определенной температуры остается твердым, а затем начинает плавиться,

переходя в жидкое состояние (многие вещества начинают разлагаться гораздо раньше, чем переходят в жидкое состояние; в жидком виде они попросту не существуют). Пока продолжается плавление, температура не повышается. Аморфные вещества ведут себя иначе. При нагревании куска стекла он начинает постепенно размягчаться и, наконец, растекается, принимая форму сосуда. Невозможно установить, при какой температуре это произошло. Вязкость стекла уменьшается постепенно, никакой остановки в росте температуры нет.

Но самая важная особенность кристаллического вещества заключается в упорядоченном расположении его атомов.

На рисунке показано внутреннее строение кристалла и аморфного вещества того же состава. Рисунок, разумеется, имеет условный характер, так как в действительности атомы вещества располагаются не на плоскости, а в пространстве.



Расположение атомов в кристаллическом (а) и аморфном (б) веществе одинакового состава

Рассмотрим атомы, обозначенные черными точками. В обоих случаях окружение каждого из таких атомов почти одинаково: ближайшие соседи располагаются по вершинам треугольника, совершенно правильного при кристаллическом и почти правильного при аморфном состоянии. Значит, и в аморфном веществе имеется так называемый «ближний» порядок. Но если принять во внимание не только самых близких соседей, то выяснится, что в кристалле окружение каждого атома все-таки

остается одинаковым, а в аморфном веществе оно окажется разным. Поэтому говорят, что в кристаллическом теле в отличие от аморфного наблюдается «дальний» порядок.

Все особые свойства кристалла вытекают отсюда как следствия. Естественно, что в направлении *AB,* параллельном направлению некоторых связей между атомами, свойства будут не такими, как в направлении *CD,* вдоль которого такие связи не проходят. В аморфном веществе таких специфических направлений мы не найдем. Так объясняется анизотропия кристаллов, в частности различная скорость роста в разных направлениях, а следовательно, и способность самоограняться.

В рассмотренном примере мы подразумевали, что одно и то же вещество может существовать и в аморфном, и в кристаллическом состоянии. Это действительно так. При быстром охлаждении расплавленного сахара получается аморфная масса (леденец), при медленном охлаждении в образующемся твердом сахаре можно заметить поблескивающие кристаллики.

Нетрудно понять, почему так происходит. Представьте себе роту солдат, которым приказано строиться. Если им дать для этого хотя бы немного времени, они успеют занять свои места, выровнять ряды. Если же после команды строиться будет сразу подана команда «стой!», расположение солдат так и останется беспорядочным, хотя, может быть, и наметится какая-то тенденция к порядку. Нечто подобное происходит и при затвердевании: если процесс идет медленно, частицы успевают занять отведенные им места, быстрое затвердевание не дает им такой возможности.

Но даже в твердом аморфном веществе, хотя и очень медленно, атомы перемещаются и постепенно упорядочивают свое расположение. Леденец, пролежав несколько месяцев, начинает кристаллизоваться — «засахариваться». Старинное стекло иногда мутнеет — в нем образуется множество мельчайших кристалликов и возникающая неоднородность материала приводит к потере прозрачности.

Аморфное вещество самопроизвольно переходит в кристаллическое, а вот противоположный процесс никогда не наблюдается. Отсюда следует очень важный вывод. Кристаллическое состояние — это равновесное, наиболее устойчивое состояние твердого вещества.

* * *

Кристаллы привлекали внимание ученых еще в Средние века.

В конце XVIII века наука о кристаллах превратилась в самостоятельную дисциплину — кристаллографию. Но еще очень долго ученые были вынуждены ограничиваться изучением внешней формы кристаллов. Недра кристалла оставались недоступными — здесь приходилось довольствоваться догадками.

Мысль о том, что многие свойства кристаллов можно объяснить правильным, закономерным расположением частиц, возникала еще у Исаака Ньютона. В 1675 году он писал: «Нельзя ли предположить, что при образовании кристалла частицы не только установились в строй и в ряды, застывая в правильных фигурах, но также посредством некоторой полярной способности повернули свои одинаковые стороны в одинаковом направлении?» Впоследствии эта идея претерпела значительную эволюцию в работах М. В. Ломоносова и французских ученых Р. Гаюи и О. Бравэ; у последнего она достигла математической законченности.

Только в XX веке после открытия дифракции рентгеновских лучей ученые получили возможность изучать расположение атомов в кристаллическом веществе. И тогда оказалось, что, несмотря на многообразие внешней формы кристаллов, их внутреннее строение еще многообразней, еще богаче вариациями. Перед учеными открылся удивительный мир кристаллических структур с его сложными, подчас трудно объяснимыми закономерностями. Обнаружилось, что строение кристаллического вещества находится в тесной связи с его химической природой. От кристаллографии отпочковалась кристаллохимия.

Теперь мы знаем пространственное расположение атомов в кристаллах многих тысяч химических соединений. Иногда очень простое, иногда чрезвычайно замысловатое, оно естественно вызывает сравнение с архитектурой. Внутри кристалла, как и внутри большого здания, можно иной раз найти обширные «залы», извилистые «переходы», «этажи» и закрученные по спирали «лестницы». И весь этот интерьер находится в строгом соответствии с экстерьером — внешней огранкой кристалла.

Проводя такую аналогию, нельзя, однако, не отметить весьма важного отличия. Здание строится руками человека. Оно устремляется ввысь вопреки земному притяжению, вопреки стремлению к равновесию, и его устойчивость относительна. Оставленное человеком, лишенное ухода, оно постепенно превращается в руины, а затем и всякий след его стирается с лица земли.

Кристалл строит себя сам. Его архитектура, какой бы затейливой она ни была, возникает не вопреки, а вследствие

стремления к равновесию. Образуя правильную гармоническую постройку, атомы тем самым занимают наиболее устойчивое для данных условий положение. И пока эти условия не изменятся, кристаллу не грозит разрушение.

Из главы «Путь, найденный физиками» История великого открытия

В 1895 году Конрад Рентген открыл удивительные лучи, свободно проникавшие через бумагу, через ткань, даже через металлическую пластинку. Но еще 17 лет после этого природа таинственных лучей оставалась неясной. Решение было найдено в 1912 году, когда немецкий физик Макс фон Лауэ высказал предположение, что длина волны рентгеновских лучей может оказаться настолько малой, что их дифракция будет наблюдаться на кристаллической решетке. История постановки эксперимента, подтвердившего догадку Лауэ, довольно любопытна. Изложим ее со слов советского академика А. Ф. Иоффе[78].

В те времена в кафе «Хофгартен» в Мюнхене образовалось нечто вроде клуба физиков с участием химиков и кристаллографов, где ежедневно обсуждались актуальные научные вопросы. В этих дискуссиях принимал участие А. Ф. Иоффе, работавший тогда в Германии. Именно здесь фон Лауэ рассказал о своей гипотезе. Но присутствовавший при этом физик Вагнер категорически не согласился с Лауэ. Как может наблюдаться дифракция от пространственной решетки? Ведь дифракционные картины, соответствующие трем измерениям, будут перекрываться, мешая друг другу! — говорил Вагнер. Лауэ настаивал на своем, и свидетели спора предложили заключить пари на коробку шоколада. Фридрих, производивший тогда под руководством Рентгена опыты с загадочными лучами, взялся решить спор путем экспериментальной проверки. Придя в лабораторию, он поставил на пути рентгеновских лучей кристалл, а рядом — фотографическую пластинку, которая могла бы зафиксировать лучи под прямым углом к первичному пучку. Велико было разочарование, когда никаких следов дифракционных лучей на пластинке не обнаружилось! Опыт повторялся многократно, но каждый раз без успеха…

В одной комнате с Фридрихом работал молодой физик Книппинг, которому мешала беспрерывно работавшая рентгеновская трубка. Потеряв терпение, он поставил фотопластинку за кристалл на пути первичного пучка для того, чтобы хоть что-нибудь на ней увидеть. И вот великое открытие

совершилось! На проявленной пластинке были видны симметрично расположенные пятна, красноречиво подтверждавшие правильность догадки Лауэ. А вскоре появилась знаменитая работа Лауэ, Фридриха и Книппинга, где сообщалось об открытии дифракции рентгеновских лучей на кристаллах и объяснялась сущность этого явления. Вагнер проиграл коробку шоколада, хотя его скептицизм ускорил постановку опыта.

При таких курьезных обстоятельствах было совершено выдающееся открытие, которое не только позволило однозначно выяснить природу рентгеновского излучения, но и открыло путь ученым в недра кристалла. Возникший на базе явления дифракции новый метод — рентгеноструктурный анализ кристаллов — сделался самым мощным, самым надежным средством исследования строения вещества.

В 1932 году в студенческом химическом обществе Оксфорда читал лекцию профессор Дж. Бернал — крупный ученый, внесший немалый вклад в изучение строения твердого и жидкого вещества. Ныне он широко известен также как активный деятель движения борцов за мир. После лекции к нему обратилась молодая женщина. Она просила разрешить ей работать в лаборатории Бернала над проблемами кристаллохимии природных соединений. Это была Дороти Кроуфут, теперь Дороти Хотчкин, исследования которой впоследствии стали своего рода рекордами структурного анализа.

В годы Второй мировой войны, проявив удивительное упорство и проницательность, Хотчкин одержала свою первую победу. Она определила строение сложнейшей молекулы пенициллина раньше, чем это удалось сделать химическими методами. А затем — новый блестящий успех: ученая безукоризненно точно нашла расположение 97 атомов молекулы витамина B12 и молекул воды, которые входят в состав этих кристаллов. Ее работы дали основание надеяться, что с помощью рентгеноструктурного анализа будет, наконец, решена важнейшая проблема строения белка.

В 1914 году Лауэ был удостоен Нобелевской премии — высокой награды, которая присуждается лишь лучшим из лучших. А ровно полвека спустя значение его открытия было признано вторично. Нобелевская премия по химии за 1964 год была присуждена Дороти Хотчкин, которая после Марии Кюри-Складовской и Ирен Кюри стала третьей женщиной, удостоенной звания Нобелевского лауреата.

За свою полувековую историю рентгеновский анализ прошел путь от исследования простейших структур до изучения сложнейших природных соединений. Разумеется, при этом

совершенствовался и усложнялся и сам метод. Современный курс рентгеноструктурного анализа — это пара увесистых томов, испещренных математическими формулами. Его освоение требует глубоких знаний в области физики, химии, математики и кристаллографии одновременно. Но тем не менее число исследователей, применяющих этот метод, — так называемых структурщиков, увеличивается с каждым годом. Теперь вряд ли найдется такой класс химических соединений, где структурщики не сказали бы своего авторитетного слова.

И почти все это время патриархом структурщиков был Почетный президент Международного кристаллографического союза профессор Макс фон Лауэ. В годы фашистской диктатуры Лауэ активно помогал жертвам фашизма и боролся с его сторонниками. Он трагически погиб в 1960 году, не дожив лишь двух лет до полувекового юбилея своего открытия. Жизнь замечательного ученого оборвалась в результате автомобильной катастрофы. Всего лишь за полгода до этого в связи с 80-летием Лауэ получил адрес, где говорилось:

«Международный кристаллографический союз мужу славному, мудрейшему Максу Лауэ, физику восьмидесятилетнему, который, будучи по разуму и глубине мысли равен Лукрецию, Галилею, Ньютону, познал тончайшую природу вещества и открыл для исследования огромный новый мир, от имени всего кристаллографического племени приносит поздравления и шлет наилучшие пожелания».

В гостях у структурщиков

А теперь, читатель, приглашаем вас совершить экскурсию в кристаллохимическую рентгеновскую лабораторию.

Попав во владения структурщиков, в первый момент вы, вероятно, будете удивлены. Хотя лаборатория размещается в солидном химическом институте, здесь не окажется ни огромных колб и реторт, ни бесконечных рядов пробирок и всего прочего, что со времен Ломоносова принято считать непременными атрибутами химии. Вы увидите только столы, загроможденные грудами чертежей и листов с расчетами. Вам бросятся в глаза рулоны бумаги, испещренные цифрами, и пачки перфокарт. С перфокарт считывает информацию электронная вычислительная машина. А рулон с цифрами — это ответ, который дает машина, решив задачу. В длинных столбцах цифр заключены сведения о распределении электронной плотности внутри кристалла.

И среди всего этого бумажного царства вы увидите

склонившихся над столами людей. Одни считают на логарифмических линейках или арифмометрах, другие рассматривают рентгенограммы на специальных освещаемых снизу столиках-негатоскопах, третьи — вычерчивают уже знакомые вам проекции и сечения электронной плотности. Знакомьтесь, это структурщики!

В соседней комнате находятся пульты управления рентгеновских аппаратов с предостерегающими красными сигнальными лампами. Аппараты работают! Сами аппараты располагаются за стеной со свинцовой защитой. Прежде чем пойти в аппаратную, нужно выключить с пульта рентгеновские трубки — ведь при длительном или систематическом воздействии рентгеновские лучи опасны для человека.

В аппаратной над квадратными металлическими столами возвышаются рентгеновские трубки. Со всех сторон их окружают камеры, которые «с жадностью пьют» испускаемые трубкой рентгеновские лучи. Камеры очень разнообразны по виду. Вот маленькие РКД (рентгеновские камеры Дебая), где снимаются порошкограммы. РКОП (рентгеновские камеры определения параметров) — те покрупнее. Как показывает само их название, эти камеры служат для определения размеров элементарной ячейки; в них же снимают лауэграммы. Но основное место принадлежит КФОР — камерам фотографирования обратной решетки — и камерам Вейссенберга. Это сложные и очень точные механизмы, где осуществляется строго согласованное движение и монокристалла и пленки. Именно на этих камерах получают рентгенограммы для определения сложной архитектуры кристаллов.

Да, кстати, а где же кристаллы? Сразу их и не разглядишь. Дело в том, что для рентгеноструктурного анализа используются очень маленькие кристаллики размером в десятые доли миллиметра. Иногда они обтачиваются в форме шаров или цилиндров. В самом сердце камеры на специальной подставке вы увидите, присмотревшись, миниатюрный кристаллик.

Весьма чувствительная пленка, на которой снимаются рентгенограммы, завернута в черную бумагу, непроницаемую для видимого света, а рентгеновские лучи проникают через нее беспрепятственно. Когда съемка закончится, пленку проявят и получится рентгенограмма.

Мы покидаем кристаллохимическую лабораторию, и, может быть, полученные впечатления наведут читателя на некоторые размышления. Мы недаром обратили внимание на то, что большая часть работы структурщика выполняется не за лабораторным, а за письменным столом. Структурщик входит в

аппаратную лишь для того, чтобы установить камеры или забрать готовую рентгенограмму.

Довольно много времени занимает оценка интенсивности лучей, т. е. степени почернения пятен на снимке. Но можно надеяться, что этот процесс скоро будет автоматизирован: ведется большая работа по созданию соответствующих приборов — автоматических дифрактометров. С их помощью интенсивность будет оцениваться и точнее, и быстрее.

На что же уходит основная часть рабочего времени структурщика? Что является главным в его работе? Главное — это анализ полученных данных, обработка результатов, которые выдает машина, напряженные поиски единственно правильного варианта структуры.

На этом примере читатель, может быть, почувствует условность границы, разделяющей понятия «теории» и «эксперимента». Всякая теория, какой бы она ни была абстрактной, отталкивается от какого-то эксперимента. Между опытом, который позволяет получить дифракционную картину кристалла, и конечным результатом, т. е. моделью кристаллической структуры, лежит длинный путь расчетов и умозаключений, основанных на отнюдь не тривиальной теории структурного анализа. И поэтому трудно совершенно определенно ответить на вопрос: является ли сложная кристаллическая структура, найденная описанным путем, плодом хорошо разработанной теории или экспериментально установленным фактом.

Петр Зоркий. Жорж Брассенс. Сирень (перевод с французского)

Перевод П. М. Зоркого был впервые опубликован в сборнике: Жорж Брассенс. Стихи и песни. М.: Радуга, 1990.

Лишь сирень — уж так случилось —
Покупаю я, друзья,
Грустной песня получилась:
Умерла любовь моя.

Почему-то, отчего-то
Так сирень я полюбил,
Что к Сиреневым воротам
Каждый вечер приходил.

Но сирени там не стало,
Ни единого цветка,
Дней отпущено ей мало,
Жизнь ее так коротка.

Без раздумий, без сомнений
Я красотку полюбил
И свою любовь к сирени
Той красотке подарил.

Белым крестиком пометил
Я печальный этот день —
Больше нет ее на свете,
Отцвела моя сирень.

А любовь года уносит,
Жизнь уходит навсегда,
Время все крушит и косит,
Как татарская орда.

Там, где конь татарский мчится,
Будет мрак и пустота,
И любовь не возвратится,
Сердце пусто навсегда.

Так любовь нас покидает,
Уходя, не подождет —
Ключ под дверью оставляет
У Сиреневых ворот.

Та малиновка, что прежде
Подпевала мне весь день,
Улетела прочь в надежде
Где-нибудь найти сирень.

Лишь сирень — уж так случилось —
Покупаю я, друзья…
Грустной песня получилась,
Умерла любовь моя.

Les Lilas. George Brassens

Quand je vais chez la fleuriste
Je n'achèt' que des lilas
Si ma chanson chante triste
C'est que l'amour n'est plus là

Comm' j'étais en quelque sorte
Amoureux de ces fleurs-là
Je suis entré par la porte
Par la porte des Lilas.

Des lilas y'en avait guère
Des lilas y'en avait pas
Z' étaient tous morts a là guerre
Passés de vie à trépas.

J'suis tombé sur une belle
Qui fleurissait un peu là
J'ai voulu greffer sur elle
Mon amour pour les lilas.

J'ai marqué d'une croix blanche
Le jour où l'on s'envola
Accrochés à une branche
Une branche de lilas.

Pauvre amour tiens bon la barre
Le temps va passer par là
Et le temps est un barbare
Dans le genre d'Attila.

Aux coeuers où son cheval passe
L'amour ne repousse pas
Aux quatre coins de l'éspace
Il fait l' désert sous ses pas.

Alors nos amours sont mortes
Envolées dans l'au delà
Laissant la clé sous la porte
Sous la porte des Lilas.

La fauvette des dimanches
Cell' qui me donnait le *la*
S'est perchée sur d'autres branches
D'autres branches de lilas.

Quand je vais chez la fleuriste
Je n’achèt’ que des lilas
Si ma chanson chante triste
C’est que l’amour n’est plus là.

Слова и музыка. Жорж Брассенс. Перевод с французского Петр Зоркий

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Родители с дочерью Энергией

Школьница Энергия-Нея

Студентка ГИТИСа

В 1945 году

С Инной Вишневской, 2005

С Ольгин Сурковой, 1971

С Аллой Демидовой, 1980-е

За рулем первого собственного авто, 2005

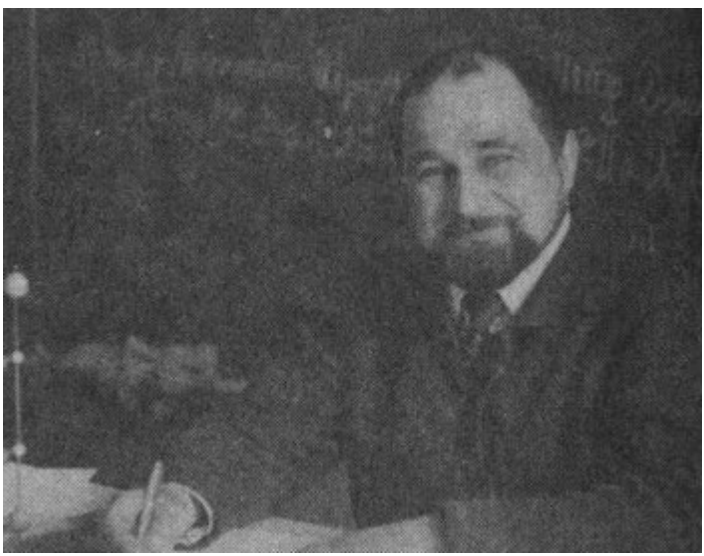
С дочерью и внуком на вручении премии «Ника», 2006

С Михаилом Ульяновым, 2005

Родители Вера Васильева и Марк Зоркий

До войны: Нея, Андрюша, Петя

Петр Зоркий, 1950-е



Профессор-химик Петр Зоркий

Журналист Андрей Зоркий

Андрей Зоркий, начало 1960-х

Петр, Нея, Андрей — 1980-е

Петр Зоркий, онежский капитан

С Лилиан Гиш. На VI Московском кинофестивале, 1969

Семейное Рождество

notes

Примечания

1

Вид из окон дома на Икше и «Три сестры» воспроизведены на форзаце настоящей книги.

2

Греческий режиссер Теодор Терзопулос, с которым мы в это время репетировали «Квартет» в Москве.

Зоркая Н. М. Портреты. М.: Искусство, 1965.

4

РГАЛИ, ф. 3801, оп. 1, ед. хр. 33.

5

Билль-Белоцерковский — советский драматург, знаменитый своей пьесой «Шторм», а также письмом к нему лично Сталина, взявшего под защиту от наскоков этого революционного экстремиста «Дни Турбиных» Булгакова.

6

На школьном арбатском жаргоне означало «хорошая», «изысканная».

7

Юрий Брюшков — известный пианист.

8

Для военной цензуры — бомбардировка.

9

КУТВ — Коммунистический Университет трудящихся Востока (Москва, 1921–1938), готовил советские и партийные кадры для восточных республик и областей.

10

Коминтерн (3-й Интернационал) — в 1919–1943 годах международная организация, объединявшая коммунистические партии разных стран.

11

ИМЭЛ — Институт Маркса — Энгельса — Ленина при ЦК ВКП(б), создан в 1931 году, с 1956 года назывался Институт марксизма-ленинизма.

12

Нгуен Тат Тхань (1890–1669), известный под псевдонимами Нгуен Ай Куок и Хо Ши Мин, в 1934–1938 годах учился в КУТВе и работал в Москве. Согласно официальным данным, в 1941 году он возвратился на родину, во Вьетнам, где под его руководством в годы Второй мировой войны развернулось революционное движение против французских колонизаторов и японских оккупантов. Согласно семейным воспоминаниям, Лин — аспирант В. Я. Васильевой, матери Неи Зоркой, — бежал из Москвы, опасаясь ареста, но надеялся вскоре вернуться, а потому оставил научному руководителю диссертации свои личные вещи на хранение. В конце 1960-х годов режиссер-документалист Е. И. Вермишева снимала фильм о Вьетнамской войне, и при ее помощи некоторые из этих вещей были переданы в музеи Вьетнама.

13

Алла Парфаньяк (1923–2009) — актриса Театра им. Вахтангова, жена Михаила Ульянова, в фильме «Небесный тихоход» (1946) сыграла роль корреспондентки «Пионерской правды».

14

Эгли Зоркая (1928–2001) — жена Андрея Марковича Зоркого.

15

Виктор Степанович Щипачев — друг Неи Зоркой и ее братьев Петра и Андрея.

16

В 1965 году были арестованы Андрей Синявский и Юлий Даниэль, публиковавшие на Западе литературные произведения (под псевдонимами Абрам Терц и Николай Аржак), что было квалифицировано как «особо опасное государственное преступление», и в 1966 году их приговорили к 7 и 5 годам лагерей строгого режима. В январе 1968 года состоялся суд над Александром Гинзбургом, составителем сборника документов по делу Синявского и Даниэля (так называемой «Белой книги»), Юрием Галансковым, составителем литературно-публицистического альманаха «Феникс-66» (в который вошла статья Абрама Терца «Что такое социалистический реализм»), Алексеем Добровольским, Верой Лашковой, приговоренными к 5, 7, 2, и 1 годам лишения свободы (здесь и далее примечания составителя).

17

Андрей Зорин — сын Леонида Генриховича Зорина и Генриетты Григорьевны Зориной (1923–1980) — Риты, которая не раз встретится на страницах повести. Мус — его детское прозвище (от лермонтовского «Постой-ка, брат мусью!»).

18

Людмила Ивановна Белова (1921–1986) — киновед, сотрудник Института Истории Искусств, соседка Н. Зоркой по подъезду.

19

Несомненно, что эти визитеры — Б. Шрагин и Л. Пажитнов. Они, как и проходивший с ними в институте «по одному делу» Лев Копелев, были исключены из партии райкомом КПСС и уволены с работы приказом директора без решения Ученого совета.

20

В. С. Кружков — в 1968 году директор Института истории искусств.

21

Галина Ивановна Медведева — жена Давида Самойлова.

22

С этого пункта начался на самом первом собрании весь мой индивидуальный скандал, о чем чуть позже.

23

Ирина Ивановна Рубанова — киновед, сотрудник Института Истории Искусств. *Галя* — ее дочь.

24

Константин Лазаревич Рудницкий (1920–1988) — театральный критик, историк театра, сотрудник Института истории искусств.

25

Редакция журнала «Советский Экран» располагалась на первом этаже кооперативного дома, где жила Н. Зоркая. Андрей Маркович Зоркий в те годы работал в «СЭ».

26

Р. А. Руденко — Генеральный прокурор СССР в 1953–1981 гг. Комизм ситуации состоит в том, что машинистка «СЭ» была однофамилицей диссидента Виктора Хаустова, в 1967-м приговоренного к 3 годам лагеря.

27

Ленинградская подруга Н. Зоркой, врач-пульмонолог.

28

Институт Истории Искусств несколько раз переезжал, с конца 1960-х годов размещается в особняке XVIII в. по адресу: Козицкий пер., 5.

29

Виктор Ильич Божович — киновед, тогда сотрудник Института Истории Искусств.

30

Амиранашвили Ш. Я. (1899–1975) — искусствовед, деятель культуры, академик АН Грузинской ССР.

31

Яна Клусакова — чешская журналистка, переводчик с русского языка, в те годы близкая подруга Н. Зоркой.

32

К. Л. Рудницкий был одним из негласных лидеров института и в течение долгого срока членом партбюро. Он действительно «готовил» собрания с разбором персональных дел, пытаясь помочь многим «подписантам», прежде всего Л. Беловой и Н. Зоркой.

33

И. А. Пырьев (1901–1968) — советский кинорежиссер («Трактористы», «Свинарка и пастух», «В шесть часов вечера после войны»). *Лионелла Скирда* — актриса, его жена.

Споры вокруг формулировки записаны сокращенно, так как они происходили очень долго и сумбурно. Суть их сводилась к тому, что Г. А. Недошивин, вгрызаясь в печень Кружкову, как коршун в Прометея, требовал, чтобы он снял свое предложение и чтобы бюро вышло на собрание с единогласным решением о строгом выговоре. Кружков стоял на своем, по двадцать раз повторяя одно и то же. Я не проронила ни слова до своего последнего выступления, рисовала рисуночки.

35

Еще одно любопытное свидетельство времени: как рассказывает Михаил Рудницкий, сын К. Л. Рудницкого, именно так и было, «пришла незнакомая девушка, сославшись, правда, на соседей из писательского дома. Отец признавался, что когда перед ним это письмо положили, он почувствовал себя в моральном капкане, осознавал всю бессмысленность этого акта и сразу же подумал о судьбе своей книги о Мейерхольде, но не подписать не мог. Татьяна Бачелис, жена отца, потом в ярости была на этих соседей (хотя даже мне их не назвала), — дескать, приславшая девицу писательская жена своему мужу подписать не дала, а отца подставила».

36

Аркадий Николаевич Анастасьев (1914–1980) — театральный критик, сотрудник Института истории искусств (см. с. 118).

37

Юра Давыдов попросил у меня разрешения не прийти на собрание, Дробашенко заболел, Аникст не пришел по неизвестным мне причинам и ничего не говорил мне ни до, ни после. Протокол записан мною и сверен с протоколом собрания.

38

Игорь Александрович Рацкий (1934–1980) — театровед, шекспировед.

39

Павел Седов, которому суждено было прожить очень короткую жизнь (1968–2000), действительно писал стихи, хотя и не считал себя профессионалом. Стихи были собраны в книжку «Белый холст» (предисловие В. Божовича) и опубликованы посмертно. На его памятнике строки: «Я летаю над городом только в счастливые дни, что оставить мне вам — может быть, по перу от крыла».

40

Здесь Н. Зоркая, видимо, перечисляет имена участников демонстрации на Красной площади 25 августа 1968 года против вторжения советских войск в Чехословакию (Павел Литвинов, Константин Бабицкий, Вадим Делоне, Лариса Богораз).

41

Галина Пантелеймоновна Лучай (1938–2001) — редактор телевидения, а также исполнительница роли Катерины Матвеевны в фильме «Белое солнце пустыни».

42

Н. Зоркая преподавала на Высших курсах сценаристов и режиссеров до последних дней своей жизни, но не успела принять итоговый зачет. Однако студенты к назначенному сроку выполнили ее зачетное задание и в память об учителе провели блистательный фестиваль римейков отечественного кино, названный ими НЕЯРЕАЛИЗМ.

Из осторожности здесь не названо имя А. В. Караганова.

44

Георгий Пантелеймонович Макогоненко (1912–1986) — литературовед, специалист по классической русской литературе, профессор Ленинградского университета.

Галина Лучай.

Эссе «На Аэропорте» и «О душевном Аэропорте» также опубликованы в журнале «Искусство кино» (2008. № 3).

47

Асия Галеевна Салимьянова — 1924–2010.

48

После бесконечных мытарств и страданий автора «История советского кино» на русском языке была все-таки издана при поддержке Министерства культуры и массовых коммуникаций РФ, Федерального агентства по культуре и кинематографии и личном активном участии С. Лазарука и А. Иконникова, сразу заняв верхнюю планку продаж в наиболее представительных книжных магазинах обеих столиц (СПб, 2005; 2006) — *прим. сост.*

Geneviève Agel. Les Chemins de Fellini. Paris, 1956.

Rudnitsky Konstantin. Russian and Soviet Theatre: Tradition and the Avant-Garde. London, 1988; Théâtre russe et soviétique. Paris, 1991.

Театр. 1993. № 5.

52

ЦГАЛИ, ф. 2417, оп.1, ед. хр. 519.

Погодин Н. Ф. Рядом с ним // Режиссер, учитель, друг. Современники о творчестве А. Д. Попова. М., 1966. С. 255.

ЦГАЛИ, ф. 2417, оп. 1, ед. хр. 402.

Колосов С. Н. Последняя страница большой жизни // Режиссер, учитель, друг. С. 363.

Театр. 1960. № 1. С. 46.

Там же. С. 52.

58

ЦГАЛИ, ф. 2417, оп. 1, ед. хр. 536.

59

Стенограмма режиссерского совещания в ЦТСА от 26 декабря 1948 года.

ЦГАЛИ, ф. 2417, оп. 1, ед. хр. 984.

Манн Т. Собр. соч. в 10-ти тт. Т. 4. М., 1959. С. 217.

62

«Am Brunnen vor dem Tore, da steht ein Lindenbaum…» (слова немецкого поэта Вильгельма Мюллера).

63

Эрисман Ги. Французская песня. М., 1974. С. 13. В оригинале книга называется «История песни» (Guy Erismann. Histoire de la Chanson. Paris, 1967).

Эрисман Ги. Цит. соч. С. 53.

Конен В. Д. Этюды о зарубежной музыке. М., 1975. С. 460–461.

Chabrol J.-P. Les disques de Brassens devraient être remboursés par la Securité sociale. Elle. 1969. № 1246.

См., например, подборку в журнале «Иностранная литература» (1983. № 7).

Эрисман Ги. Цит. соч. С. 114–115.

Там же. С. 113.

70

André Sève interroge Brassens. Toute une vie pour la chanson. Paris, 1975. P. 16–20.

71

André Sève interroge Brassens. Toute une vie pour la chanson. Paris, 1975. P. 16–20.

72

«La fine fleur», «la fleur bleue» — частые образы стихов и песен Брассенса.

Bonnafé A. L'homme qui rit. Paris, 1963. P. 10–15.

Иностранная литература. 1983. № 7. Пер. *Б. Хлебникова.*

Постоянный аккомпаниатор Ж. Брассенса. Певец не признавал оркестра. Только контрабас и иногда вторая гитара составляли контрапункт песни.

76

Интервью, взятое автором у Б. Ш. Окуджавы 23 декабря 1983 года.

Об этом интересно и свежо пишет актриса Алла Демидова: «Мандельштам, говорят, читал свои стихи, откинув голову и нараспев, захлебываясь словами. Основное в его чтении — музыкальная фактура. Очень высоко взятая нота и статика… Записанное на пленку… стихотворение Б. Л. Пастернака „Не спи, не спи, художник…“ — чуть-чуть в нос, распевая, но очень просто… Внутренняя сосредоточенность на ритме, музыка стихотворения… Есть актерская манера исполнения стихов. Это почти всегда пересказ или показ. Иногда очень талантливый, но все-таки вторичный. Потому ли, что актеры читают чужие стихи?» (Литературная газета. 7 марта 1984 г.).

А. Ф. Иоффе. Встречи с физиками. М., 1960.